JEAN BAUDRILLARD

JEAN NOUVEL

Los objetos singulares

Arquitectura y filosofía

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Serie Breves
dirigida por
ENRIQUE TANDETER

Traducción de
HORACIO ZABALJÁUREGUI

Jean Baudrillard
Jean Nouvel

Los objetos singulares

Arquitectura y filosofía

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

México - Argentina - Brasil - Chile - Colombia - España
Estados Unidos de América - Guatemala - Perú - Venezuela

Primera edición en francés, 2000
Primera edición en español, 2002
Segunda reimpresión, 2006

© Calmann-Lévy, 2000
Les objets singuliers
ISBN de la edición original: 2-7021-3043-7

© 2001, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Av. Picacho Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 950-557-508-4

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Agradecimientos

Fueron la Casa de los Escritores y la Escuela de Arquitectura las que coincidieron en la iniciativa de una confrontación entre filósofos y arquitectos. Este proyecto, llamado "Pasarelas en la ciudad", dio lugar a seis encuentros que sucedieron en el recinto de la escuela y fuera de él. El diálogo que entonces motivó el encuentro entre Jean Baudrillard y Jean Nouvel forma la trama principal del texto que publicamos aquí.

Cuando surgió la idea de este libro, los autores retomaron el diálogo con el cuidado de profundizar acerca del tema recurrente que conducía el conjunto de su reflexión hacia su radical y necesario inacabamiento: la singularidad.

Debemos agradecer a la Casa de los Escritores, y en particular a Hélène Blaskine, que tuvo la bellísima idea de estas "Pasarelas en la ciudad" y fue la iniciadora de su realización, así como a la Escuela de Arquitectura y a las ediciones de París-La Villette, que hicieron posible la transmisión de diálogos de esta calidad, ya que es, ante todo, en la palabra dada que la singularidad de un encuentro se transmite.

Primera conversación

La radicalidad

Jean Baudrillard. No vamos a comenzar por la nada, porque, según la lógica, la nada sería más bien un punto de desenlace. Concibo la radicalidad más en el orden de la escritura, de la teoría, y menos en el orden de la arquitectura. Me tienta más la radicalidad del espacio...

Pero quizás, en efecto, la verdadera radicalidad sea la de la nada. ¿Es el vacío un espacio radical? Me gustaría saberlo ya que se me ha brindado la ocasión, por una vez, de descubrir cómo se puede llenar un espacio, cómo se lo puede organizar teniendo en cuenta algo más que su extensión radical, es decir, vertical u horizontalmente, en una dimensión donde todo sería posible. Ahora bien, es preciso volver real cualquier cosa. Entonces, ya que podemos partir de cualquier punto, la pregunta que necesito hacerle a Jean Nouvel es la más simple: "¿Hay una verdad en la arquitectura?".

Jean Nouvel. ¿Qué entiendes por verdad?

J. B. La verdad de la arquitectura no es una verdad o una realidad en el sentido en que uno podría

requerirlo: ¿se agota la arquitectura en sus referencias, en sus finalidades, en su empleo, en sus modalidades, en sus procedimientos? ¿No excede todo eso para efectivamente acabar en otra cosa, que sería su propio fin, o que le permitiría ir más allá de su propio fin?... ¿Existe la arquitectura más allá de este límite de lo real?

De algunos objetos singulares de la arquitectura...

J. B. Nunca me interesé por la arquitectura, no tengo una idea acabada sobre su tema. Me he interesado por el espacio, sí, y por todo lo que en los objetos llamados "construidos" me provoca el vértigo del espacio. Más bien me apasionan los edificios como el Beaubourg, el World Trade Center, el Biosphère 2, es decir, objetos singulares, pero que no son para mí exactamente maravillas arquitectónicas. No era el sentido arquitectónico de estos edificios lo que me cautivaba sino el mundo que traducían. Si considero la verdad de un edificio como el de las dos torres del World Trade Center, en ese lugar la arquitectura expresa, significa, traduce, en una especie de forma plena, edificada, el contexto de una sociedad donde efectivamente se perfila ya una época hiperreal. Esas dos torres parecen dos bandas perforadas. Hoy en día diríamos que se clonan una de la otra, que están ya en la clonación. ¿Eran una anticipación de nuestro tiempo? ¿Entonces el arquitecto no está en la rea-

lidad sino en la ficción de una sociedad, en la ilusión anticipadora? ¿O bien simplemente el arquitecto traduce lo que ya está allí? Por eso te hago la pregunta: "¿Hay una verdad de la arquitectura", en el sentido en que habría un destino suprasensible de la arquitectura y del espacio?

J. N. Antes de responder a tu pregunta, querría decir que este diálogo es una ocasión excepcional para hablar de arquitectura en otros términos que los que se emplean en forma habitual. Considero, lo sabes, que eres el tipo de intelectual que hoy asume su función. Dicho de otro modo, en relación con todas las cuestiones que perturban, en relación con las verdaderas cuestiones, tienes afirmaciones, cuestionamientos que son los que nadie quiere entender. No sé si podré llegar esta tarde a provocar aserciones dentro de un dominio que pretendes no conocer, que te interesa poco, pero lo voy a intentar. He releído tus libros en el último tiempo, y tuve la satisfacción de constatar que nunca hablaste tanto de arquitectura como en cierta entrevista que tuvo lugar entre nosotros hace ya doce años. Es allí donde encuentro la mayor cantidad de cosas que corresponden a un pensamiento sobre la arquitectura, además de tus escritos sobre Nueva York o sobre el Beaubourg. Subrayé algunas de tus reflexiones sobre los monstruos que representan los grandes proyectos y sobre ciertas tomas de posición radicales encaminadas a plantear numerosas preguntas.

Si tratamos de hablar de arquitectura en tanto límite –y es justamente eso lo que me interesa– siempre es situándonos sobre cierta franja de saber y de no saber. Ésa es precisamente la aventura de la arquitectura. Y esta aventura se sitúa en un mundo que es real, en un mundo que implica un consenso. Tú dices en algún lado que para que haya seducción es preciso que haya consenso. Ahora bien, el oficio del arquitecto es un oficio que, por las circunstancias, gira en torno al modo de seducción. El arquitecto está en una situación muy particular; no es un artista en el sentido tradicional, no es alguien que medita ante la hoja en blanco, no es alguien que trabaja ante su tela. A menudo lo comparo con el realizador cinematográfico porque tenemos poco más o menos los mismos apremios: nos encontramos en una situación en la que debemos producir, en un tiempo determinado, con un presupuesto dado y para determinadas personas, un objeto. Y trabajamos con un equipo. Estamos en una situación en la que vamos a ser censurados, de manera directa o indirecta, en nombre de la seguridad, en nombre del dinero, incluso en nombre de una censura que es reconocida. Tenemos censores profesionales en nuestro oficio. A un arquitecto de edificios de Francia se lo podría llamar "censor de edificios de Francia". Es exactamente lo mismo. Estamos situados en un terreno que está acotado, limitado. A partir de esto, ¿dónde podemos encontrar un espacio de libertad y un medio de sobrepasar las coacciones?

En lo que a mí me concierne, lo busqué en la articulación de muchas cosas, y en particular en la formulación de un pensamiento previo. ¿Es preciso o no emplear la palabra "concepto"? La utilicé muy pronto. Sé que es una palabra filosóficamente apropiada. Entonces, después uno puede preferir hablar de "percepto" y de "afecto" en referencia a Deleuze, pero el problema no está allí. El problema es poder articular cada proyecto con un concepto o una idea previa, con una estrategia muy particular que pondrá en sinergia –o bien a veces en contradicción– percepciones que van a entablar entre ellas una relación y que van a definir un lugar que no conocemos. Siempre estamos en el dominio de la invención, en el dominio del no saber, en el dominio del riesgo. Ese lugar que no se conoce, si se lo esclarece, podría ser el de cierto secreto. Y podría, a partir de allí, transmitir cosas, cosas que no dominamos, cosas que son del orden de lo fatal, que son del orden de lo voluntariamente incontrolado. Es preciso encontrar una dosificación entre lo que controlamos y lo que provocamos. Hasta ahora, todos los edificios que traté de realizar están basados sobre la articulación de estas tres cosas. Luego, hacen referencia a una noción que sé que te interesa y es la de la ilusión.

Ilusión, virtualidad y realidad

J. N. No me considero un prestidigitador, pero trato de crear un espacio que no sea legible, un espacio que sería la prolongación mental de lo que se ve. Este espacio de seducción, este espacio virtual de ilusión está fundado sobre estrategias precisas, y sobre estrategias que son a menudo de desvío. Me sirvo mucho de lo que hay a mi alrededor, perdóname pero me sirvo mucho de ti y de algunos otros. Me sirvo también de lo que ha pasado en el dominio del cine, y cuando digo que juego con la profundidad de campo, es porque trato de presentar una serie de filtros que nunca sé dónde se detienen –es una forma de puesta en abismo– pero a partir de ahí la inspiración funciona. Eso no es algo que haya inventado yo solo: observa los jardines japoneses, siempre hay un punto de fuga, un punto a partir del cual ya no se sabe más si el jardín acaba o continúa. Trato de provocar este tipo de cosas. Si tomamos el fenómeno de la perspectiva, en un proyecto como el del cuadriculado del horizonte –que diseñé para la Tête Défense– formulé una tentativa para ir más allá de la perspectiva albertiniana, dicho de otro modo, para organizar todos los elementos de manera que se leyeran en una progresión y, llegado el caso, hacer jugar la escala sobre el ritmo de esta progresión para hacer tomar conciencia del espacio. ¿Qué pasa si salgo de estos límites? ¿Si digo que el edificio no se encuentra

entre el observador y el horizonte sino que está inscrito en el horizonte? A partir de allí, ¿qué pasa si pierde su materia? La desmaterialización es una noción que debe interesarte; la torre sin fin es una de ellas. Además es una noción que no inventé yo, creo que Deleuze en *Proust y los signos* habló de ella de otra forma. Ese desvío que provoca la percepción de lo sensible, al hacerlo pasar, no por la materia, sino por lo inmaterial, es una noción de la que la arquitectura debe apropiarse. Entonces, a partir de nociones como ésa se llega a creer en otra cosa que en lo que se ve. Y esa "otra cosa que lo que se ve" se manifiesta a través de los lugares. Si hablamos de los préstamos que la arquitectura ha podido hacer al cine, entonces la noción de secuencia es muy importante, como recuerda Paul Virilio. Dicho de otro modo, nociones tales como la de desplazamiento, la de velocidad, la de memoria en relación con un recorrido impuesto o con un recorrido conocido, nos permiten componer un espacio arquitectónico, no sólo a partir de aquello que se ve, sino a partir de aquello que se memoriza en una sucesión de secuencias que se encadenan sensitivamente. Y a partir de allí hay contrastes entre lo que se crea y lo que estaba presente en el origen en la percepción del espacio.

En el teatro de Versailles se entra por un corredor de piedra, absolutamente neutro, despojado, sin ninguna decoración, que desemboca de golpe en algo absolutamente prodigioso en el sentido de su decorado, de su preciosidad. La época en la

que este teatro fue concebido, imaginado, realizado, nos deja entrever el inicio del fenómeno que describía. Ya no estamos allí, es preciso ir más allá de estas nociones, se trata de tomar estas nociones de contraste, de encadenamiento o de prolongación como conceptos fundamentales del proyecto arquitectónico. Al mismo tiempo, juego con la noción de espacio virtual, en el sentido de la prestidigitación, porque el espacio y la arquitectura son algo de lo que se toma conciencia por el ojo. Por lo tanto, se puede jugar con todo aquello que el ojo puede integrar por la vista y se puede abusar de ello. Además, la misma cultura clásica ha jugado a menudo con este engaño. En un edificio como el de la fundación Cartier –donde mezclo voluntariamente imagen real e imagen virtual–, eso significa que en el mismo plano no sé nunca si veo la imagen virtual o la imagen real. Si observo la fachada, como es más grande que el edificio, no sé si veo el reflejo del cielo o el cielo en transparencia... Si luego observo el árbol a través de los tres planos vidriados, nunca sé si veo el árbol en transparencia, delante, detrás, o el reflejo del árbol. Y cuando planto dos árboles en forma paralela, como por azar, en relación con un plano vidriado, no puedo saber si hay un segundo árbol o si es un árbol real. Son juegos. Esto es para introducirte en la cocina, diría en la cocina de la arquitectura; aquella que no se debería nunca revelar y de la cual, de vez en cuando, es preciso hablar. Para el arquitecto, son medios de crear un espacio virtual o un espacio mental, es

una forma de engañar a los sentidos, y es, sobre todo, una forma de conservar un territorio de desestabilización.

¿Un territorio de desestabilización?

J. N. Cuando hablas con quien licita la obra como un director de cine le habla a un productor, te plantea una infinidad de cuestiones sobre el precio del metro cuadrado, la superficie, si es construible, si no le va a chocar al burgués, toda una serie de cosas por el estilo, y luego habrá lo que queda sin decir. Siempre queda una parte que es del orden de lo no-dicho, eso forma parte del juego. Y, en un plano ético, eso no-dicho es una cosa aparte, algo que no va en contra de lo que uno va a vender o a intercambiar, en contra de las nociones económicas, pero significa algo vital. Ésa es la apuesta. Porque si un objeto arquitectónico es la traducción de una funcionalidad, si es únicamente el resultado de una situación económica, no puede tener sentido. Por lo demás, hay un pasaje que me gusta mucho en uno de tus textos sobre Nueva York, donde dices que esta ciudad traduce una forma de arquitectura violenta, brutal, inmediata, que es la verdadera forma de arquitectura, que no tienes necesidad de una eco-arquitectura o de una arquitectura amable, y que estaría incluso en oposición a la fuerza de la vida. Lo que digo no está necesariamente en contradicción con esto pero, como no siempre esta-

mos en Nueva York, necesitamos reservarnos territorios de desestabilización.

J. B. Estoy de acuerdo, salvo quizás en términos como el de "consenso"... Soy escéptico cuando dices que la seducción es consensual...

J. N. Dices eso únicamente cuando hablas de arquitectura...

J. B. Precisamente, es una forma de abordarlo a través de lo visible y de lo invisible. No hablo mucho de arquitectura, pero en todos mis libros es una cuestión que está en filigrana... Estoy totalmente de acuerdo con esta historia de lo invisible. Lo que me encanta de lo que haces es que no se ve, las cosas son invisibles, saben volverse invisibles. Cuando uno llega, las ve, pero son invisibles en la medida en que, en efecto, ponen en jaque la visibilidad hegemónica, la que nos domina, la del sistema, donde todo debe volverse inmediatamente visible e inmediatamente descifrable. Con el espacio tal como lo concibes, tenemos una arquitectura que crea al mismo tiempo el lugar y el no-lugar, que en este sentido es también del no-lugar y que así crea una forma en una suerte de aparición. Y eso es un espacio de seducción. Entonces borro lo que había dicho ese día: la seducción no es consensual, es dual, debe justamente confrontar un objeto con el orden real, con el orden visible que lo rodea. Si no existe ese duelo –no se trata de la interactividad,

no se trata del contexto–, no tiene lugar. Un objeto logrado, en el sentido en que existe más allá de su propia realidad, es un objeto que crea una relación dual, una relación que puede pasar por el desvío, por la contradicción, por la desestabilización, pero que, efectivamente, pone frente a frente la pretendida realidad de un mundo y su ilusión radical.

Del concepto, de la irresolución y del vértigo

J. B. Entonces hablamos de radicalidad, hablamos de esta especie de exotismo radical de las cosas, como decía Segalen, es decir, de la distancia con su propia identidad que hace que se cree una especie de vértigo donde entonces pueden intervenir todo tipo de estados, de conceptos, de prospecciones y todo lo que quieras, pero hay algo que es insoluble, que no se resuelve. En este sentido, sí, los objetos arquitectónicos, o al menos los tuyos o los de otros más salvajes, son los de una arquitectura sin referente. Tal es, me parece, su cualidad de objetos "no identificados" y definitivamente no identificables. Allí bien podríamos reunir, y en absoluto por analogía concertada, la escritura, la ficción, la arquitectura, y evidentemente muchas otras cosas. Sea en el análisis de una sociedad, de un acontecimiento o de un contexto urbano, estoy de acuerdo en que no elegimos el acontecimiento, no elegimos el concepto,

pero nos guardamos esa elección. La elección del concepto. En la elección del concepto algo debe entrar en conflicto con el contexto, con todas las significaciones (positivas, funcionales) que puede adquirir un edificio, o una teoría o cualquier otra cosa. A su manera, Deleuze había definido el concepto como algo antagónico. Ahora bien, en relación con el acontecimiento tal como se da, tal como se ve, tal como se descifra, sobredeterminado por los medios o por otras vías, por la información, el concepto es eso que crea el no-acontecimiento. Hace el acontecimiento en la medida en que opone al supuesto acontecimiento "real" un no-acontecimiento teórico o ficcional, cualquiera sea. Veo cómo eso puede pasar con la escritura, pero no lo veo tan bien para la arquitectura. En lo que tú haces, lo siento en el efecto producido por esa especie de ilusión de la que hablas, no en el sentido del señuelo o del *trompe-l'oeil* –por último sí, seguramente, pero el señuelo no en el sentido de la simulación–, en el sentido de algo que va más allá de la reflexión de las cosas o de la pantalla. Hoy en día vivimos rodeados por pantallas, y llegar a crear una superficie o un lugar que no haga pantalla y que pueda ejercer todos los prestigios de la transparencia sin ejercer su dictadura, es raro. En este tema quizás haría una distinción en el orden de las palabras. La ilusión no es lo virtual que, me parece, es cómplice de lo hiperreal, es decir, de la visibilidad de la transparencia impuesta, del espacio de la pantalla, del espacio mental. La ilusión cons-

truye un signo hacia otra cosa totalmente distinta. Me parece que todo lo que tú haces es una arquitectura del otro lado de la pantalla. Justamente, puesto que para crear algo así como un universo inverso, un anti-universo, un contra-acontecimiento, es preciso quebrar esa visibilidad plena, esta sobresignificación que se les impone a las cosas. Y, entonces, me gustaría saber, en cambio, en esta historia de contexto, lo que ocurre con los hechos sociales, políticos, con todo eso que puede constreñir las cosas, cuando la arquitectura puede ser tentada para ser la expresión o bien el transformador sociológico o político de una realidad social, lo que es una ilusión –en el mal sentido del término. En cierta forma, aun cuando la arquitectura quisiera responder a un programa político o satisfacer necesidades sociales, no lo logrará nunca porque del otro lado, por fortuna, hay un agujero negro. Y ese agujero negro significa simplemente que las "masas" están allí de todas formas y no son en absoluto los destinatarios ni conscientes, ni reflexivos, ni nada; son un operador extremadamente perverso de todo lo que se ha construido. Entonces, aunque la arquitectura quiera lo que quiera y busque significar lo que quiera decir, será desviada. Tú buscas el desvío, tienes razón, también la desestabilización, y de todas formas sucederá, de esto ya hemos hablado. Es verdad en cuanto a la política, es verdad en cuanto a todas las otras categorías: hay algo allí que es la nada, precisamente, del otro lado no hay nada. Porque en donde vemos lo lleno,

masas, poblaciones, estadísticas, etcétera, siempre hay desvío. Es una especie de desvío del operador que, por ejemplo, en una obra arquitectónica o artística, transforma a la vez el uso que pueda tener pero también, finalmente, el sentido que se le había dado originalmente a esta obra. Y ya sea en el arte o en otra cosa, en un momento dado el objeto singular se vuelve hacia ese costado enigmático, ininteligible incluso para quien lo creó, que nos obsesiona y nos arrebata. Felizmente, es también la razón por la que se puede seguir viviendo en un universo tan pleno, tan determinado, tan funcional. Nuestro mundo sería invivible sin esta potencia de desviación infusa, y eso no pertenece en absoluto a la sociología, la cual por el contrario registra y contabiliza los comportamientos oficiales antes de transformarlos en estadísticas. Por lo tanto, yo relativizo un poco el objeto arquitectónico, aun cuando sé bien que cuando se crea algo hay que quererlo en cierto sentido diciéndose que, aun cuando no hay principio de realidad ni principio de verdad, del lado de aquellos a quienes se destina el objeto, habrá siempre un desvío fatal, habrá seducción. Habrá que procurar que las cosas que se consideren idénticas a sí mismas o las personas que crean identificarse con su propio personaje, con su propio genio, sean desviadas, desestabilizadas, seducidas. Pues yo creo que la seducción siempre tiene lugar en su forma más general. Ahora bien, no estoy seguro de que, en el mundo virtual de estas nuevas tecnologías, de la información y de los medios, la se-

ducción pueda tener lugar como antes. Es posible que el secreto del que hablas pueda ser totalmente aniquilado por otra especie de universo. Es posible también que, en este universo de lo virtual del que se ha hablado hoy, la arquitectura no tenga lugar en absoluto, que esta forma simbólica, que juega a la vez con el peso, con la gravedad de las cosas y su no-lugar, su transparencia total, sea abolida. No estoy para nada seguro de que eso pueda tener lugar en el universo virtual. Estamos en una pantalla total y allí el problema de la arquitectura se plantea de otro modo. Quizás hay, en efecto, cierto tipo de arquitectura perfectamente superficial que se confunde con ese universo; es una arquitectura de la banalidad, de lo virtual, puede ser también original, pero ésta no responde en absoluto al mismo concepto.

Acerca de la creación y del olvido

J. N. Una de las grandes dificultades de la arquitectura es que debe a la vez existir y rápidamente ser olvidada. Es decir, que todo espacio vivido no ha sido hecho para ser contemplado en forma permanente. El problema de un arquitecto es que siempre está analizando los lugares que descubre, observándolos, lo cual no es una posición normal. A mí lo que más me gusta de las ciudades americanas –aun cuando no las tomo como modelo– es que las atraviesas sin pensar en la arquitectura, no piensas en ese lado es-

tético que tiene una historia... Puedes circular en ellas como en un desierto, como en tantas otras cosas, sin que se dé la comedia del arte, la estética, la historia del arte, la historia de la arquitectura. Estas ciudades americanas nos permiten volver a una especie de escena primitiva del espacio. Desde luego, a pesar de sí mismas, ellas están estructuradas por diversas realidades, pero de tal manera que estas ciudades están allí como acontecimiento puro, como un objeto puro, no tienen la pretensión de la arquitectura propiamente dicha.

J. B. Esto es válido también en el arte, en la pintura. En el arte no hay obras más poderosas que aquellas que ya no se prestan a la comedia del arte y de la historia del arte y de la estética. Es lo mismo en el orden de la escritura. En esta dimensión supraestética, la pretensión del sentido, de la realidad, de la verdad, me gusta allí donde se borra. Pienso que la buena arquitectura puede hacer ella misma ese trabajo, que no es un trabajo de duelo, sino un trabajo de desaparición, dominar tanto la aparición como la desaparición.

Valores del funcionalismo

J. N. ¡Pero hay que reconocer que estamos rodeados por mucha arquitectura involuntaria! Y toda una serie de actitudes modernas o modernistas –en el sentido histórico del término– están

fundadas sobre esta realidad. Innumerables lugares tienen una estética sin voluntad estética. Y este tema se encuentra bien lejos de la arquitectura, es un valor del funcionalismo. Hoy en día, si observamos un auto de carrera, no es porque sea bello. Una arquitectura del siglo XIX es lo que es sin estar animada por una voluntad estética, y hablo del siglo XIX, pero podría hablar también de zonas industriales de fin del siglo XX, que son efectivamente arquitecturas radicales, sin concesiones, abruptas, en las que se puede encontrar un encanto completamente verdadero. Pero querría volver sobre tus ideas acerca del tema de la arquitectura, ¡pues tienes bastantes ideas sobre la arquitectura! Has dicho, por ejemplo: "En arquitectura, hay que tomar la situación por el revés y reencontrar una regla". Has dicho: "En arquitectura, la idea lateral es mínimo estratégico". Has dicho: "El genio del mal está detrás de todo objeto". Has dicho: "Nueva York es el epicentro del fin del mundo". Has dicho también: "Hay que salvar esta utopía del fin del mundo, eso es un trabajo de los intelectuales". En todo caso, ése es tu trabajo...

Nueva York o la utopía

J. B. Bien, decir de Nueva York que es el epicentro del fin del mundo, es decir de un apocalipsis, es al mismo tiempo verla como una utopía realizada. Allí se reencuentra la paradoja de la

realidad. Podemos soñar con el apocalipsis, pero es una perspectiva algo irrealizable, cuyo poder proviene del hecho de que no se lleva a cabo. Ahora bien, Nueva York brinda esa especie de estupefacción de un mundo ya acabado, un mundo absolutamente apocalíptico, pero pleno en su verticalidad –y finalmente suscita una especie de decepción, porque se ha corporeizado, porque ya está ahí y no podrá ser destruido–. Es indestructible, la forma ha sobrepasado su propio fin, se ha realizado más allá de sus propios límites. Hubo una liberación, una desestructuración del espacio que ya no limita la verticalidad o, como en otros lugares, la horizontalidad. ¿Pero existe todavía la arquitectura cuando el espacio es arrojado a su indeterminación, al infinito, en todas las dimensiones? Nosotros tenemos otra cosa, un objeto monstruoso, que no se puede sobrepasar, irrepetible: Beaubourg. No hay nada mejor que Nueva York, se harán otras cosas y se pasará a otro universo mucho más virtual, pero, en su orden, nunca se hará algo mejor que esta ciudad, que esta arquitectura, que al mismo tiempo es un apocalipsis. Yo amo esta figura completamente ambigua, a la vez catastrófica y sublime de la ciudad, porque ha cobrado una fuerza casi hierática.

J. N. Y esta frase tuya: "Hay que salvar esta utopía del fin del mundo, eso es un trabajo de los intelectuales"...

J. B. ¿En verdad hace falta salvar las ideas? Habría que, al menos, salvar la posibilidad de una forma. De la idea como forma. Es verdad que, ante algo consumado que es un final, uno queda reducido al éxtasis y a la contemplación pura... Hay que reencontrar el concepto en la idea, en el espacio mental de la idea, hay que volver de este lado o bien hay que pasar al otro lado. De nuevo algo de lo perfecto hace pantalla. Otro tipo de pantalla. El genio consistiría en desestabilizar cada vez esta imagen demasiado perfecta...

J. N. Tú dices también una cosa que es asombrosa hablando especialmente de arquitectura: "La arquitectura es una mezcla de nostalgia y anticipación extrema". ¿Te acuerdas? Esas ideas todavía son operativas para mí, pero son de hace quince años... ¿Lo son todavía para ti?

La arquitectura entre la nostalgia y la anticipación

J. B. Estamos siempre en una retrospectiva del objeto perdido, incluso en el nivel del sentido, del lenguaje. Uno utiliza el lenguaje y es siempre al mismo tiempo una nostalgia, un objeto perdido. El lenguaje en su uso es efectivamente una anticipación, puesto que ya estamos en otra cosa... Es preciso estar en estos dos órdenes de realidad: frente a lo que se ha perdido y en la anticipación de lo que nos espera, ésa es nuestra especie de

fatalidad. En este sentido, nunca podremos clarificar las cosas, nunca podremos decir: "Eso está detrás de nosotros", o bien: "Eso está delante de nosotros", pero es difícil de comprender ya que, a pesar de todo, la idea de la modernidad es la de una dimensión continua en la que está claro que el pasado y el porvenir coexisten... Quizá ya no somos nosotros mismos en ese mundo –¡si es que alguna vez lo fuimos!–, todo eso no es quizá más que una aparición simplemente. Me parece verdadero para cualquier forma: ella siempre está perdida y siempre está, por otra parte, en una perspectiva más allá de sí misma. Es lo propio de la radicalidad... Es ser radical en la pérdida y en la anticipación: no importa el objeto a captar de esa forma. Todo lo que digo allí se opone al hecho de que algo sea "real", y que se lo pueda considerar como teniendo un sentido, un contexto, un sujeto, un objeto. Sabemos bien que las cosas ya no son así, y que incluso aquellas que podemos creer que son las más simples siempre tienen un costado enigmático que es su radicalidad.

J. N. No te voy a torturar mucho tiempo más, sólo con otras tres citas: "La arquitectura consiste sin duda en trabajar sobre un fondo de deconstrucción del espacio". Y luego: "Todas las cosas son curvas". Finalmente: "La provocación sería una seducción demasiado grave"; subrayo que lo dijiste hablando de arquitectura...

De la seducción (siempre). La provocación y el secreto

J. B. ¡Felizmente no releí todos tus textos! "Todas las cosas son curvas"... Es la frase más fácil: dado que no hay extremos o que éstos se reúnen en un espejo curvo, en ese sentido todas las cosas cumplen su propio ciclo...

La provocación-seducción... Una seducción programada no existe, por lo tanto, de eso no se puede decir gran cosa; con todo, la seducción sería tener una idea de este antagonismo, de este contracampo, tener la idea de ello y ponerla en práctica... Y allí también toda puesta en práctica concertada es evidentemente un contrasentido. No se puede programar la seducción, y este efecto de desaparición, sea de las cosas construidas o de la ambivalencia generalizada, no puede ser oficializado. Debe permanecer en secreto. El orden del secreto, que es el de la seducción, sin duda no existe en la provocación; es exactamente lo inverso. La provocación busca hacer visible por la contradicción, por el escándalo o el desafío, busca hacer visible cualquier cosa que quizá debería guardar su secreto. El problema es llegar a esta ley o a esta regla de juego. La regla de juego es verdaderamente el secreto, y el secreto se vuelve sin duda cada vez más difícil en un mundo como el nuestro, donde todas las cosas se brindan en una promiscuidad total, de tal manera que no existe intersticio, no existe vacío, no existe la na-

da, nada de esto existe ya, y la nada es el lugar del secreto, el lugar donde las cosas pierden su sentido, donde se desidentifican, no solamente donde adquirirían todos los sentidos posibles, sino donde permanecen verdaderamente, en cualquier parte, ininteligibles. Creo que en todo edificio, en toda calle, hay algo que produce acontecimiento y es eso lo ininteligible. Esto puede darse también en las situaciones que les ocurren a las personas o en su comportamiento, en algo que no percibes, que no puedes programar. Tú tienes mucha más experiencia que yo en programas urbanísticos que ordenan la libertad de los espacios, los espacios de la libertad; evidentemente, todos esos programas son un contrasentido absoluto. Entonces, en el fondo, el secreto está allí donde las propias personas lo segregan, es posible que se dé también en sus relaciones duales, ambivalentes, algo en ese momento se vuelve ininteligible como un material precioso.

J. N. Podríamos seguir hablando de la estética de la desaparición. Ahí también te cito pero ya no en relación con la arquitectura, y al menos te voy a provocar un poco. Tú dices: "Si ser nihilista es estar obsesionado por el modo de desaparición y no por el modo de producción, entonces soy nihilista". Dices también: "Estoy a favor de todo lo que está contra la cultura". Lo cual quizá nos devuelve a algunos debates actuales... Yo puedo decir lo mismo en lo que concierne a la arquitectura, estoy a favor de todo lo que está con-

tra la arquitectura... Así empecé un texto hace veinte años: "El futuro de la arquitectura no es arquitectónico". Lo importante es ponerse de acuerdo sobre lo que es arquitectura... y hacia dónde va. Lo importante es ponerse de acuerdo sobre lo que es la cultura y hacia dónde va...

Metamorfosis de la arquitectura

J. N. La arquitectura es una cosa bastante fácil y puedo explicarlo. Una de las cosas esenciales para mí es considerar que hubo un cambio completo de sentido de la arquitectura durante este siglo, en la medida en que la arquitectura tenía por objetivo inicial construir el mundo artificial en el cual se vivía. Todo eso se hacía de manera bastante simple: había un saber autónomo, claro, había recetas. El *Vitruvio* es un libro de recetas donde se dice exactamente cómo debes construir un edificio, el número de columnas, las proporciones, y el academicismo consiste en mejorar un poco el empleo de los ingredientes. Se decía también cómo hacer las ciudades, nos servíamos de diferentes tipologías, se brindaban las recetas del arte urbano. Y luego, de golpe, la gente dejó las tierras, se desaprovecharon –conoces bien eso–, todo el mundo llegó a las ciudades, las ciudades explotaron, se trató de mantener cierto número de reglas, fundadas en general sobre la planificación. Éstas explotaron a su turno, unas después de otras. Vivimos una especie de big-bang

urbano, y nos encontramos con la incapacidad de utilizar las recetas previas. Lo que es del orden de las recetas previas, dicho de otro modo, de la arquitectura, se vuelve absolutamente estúpido. Desde el momento en que integras un modelo estructural en ese sistema, se vuelve absurdo. Entonces, en ese sentido estoy en contra de todo lo que es del orden de la arquitectura. Eso quiere decir que a partir de ese momento uno entra en otra estrategia, en la que está obligado a ser un poco más inteligente, si esto es posible, obligado a hacer un diagnóstico cada vez, obligado a considerar que la arquitectura ya no es más la invención de un mundo, sino que existe simplemente en relación con un lecho geológico aplicado sobre el planeta a todas las ciudades... La arquitectura no puede tener otro objetivo que el de transformar, el de modificar esta materia que ha sido acumulada. Para algunos esto es intolerable; imaginan que es una dimisión. A partir del momento en que uno sostiene este discurso, estaría contra cierta cultura ancestral, lo harían a un lado; en pocas palabras, uno no podría tener una actitud positiva en este marco de reflexión. Otros van más lejos: piensan que se está frente a una ciudad genérica, que eso pasa así y no hay nada que hacer. Sospecho que estás bastante de acuerdo con este tipo de aproximación, cosa que puedo entender. Pero todavía guardo un resto de optimismo... Creo que, a través de pequeños toques, se puede tener la ética para volver la situación más positiva después de

cada intervención. Se puede tratar de buscar cada vez una especie de placer del lugar, tomando en cuenta cosas que no fueron consideradas con anterioridad, que a menudo son del orden del azar, e inventar estrategias de valorización, una poética de las situaciones, evaluar elementos completamente aleatorios y decretar que es una geografía: "Es bello. Y yo se lo voy a revelar...". Es una estética de la revelación, una forma de tomar una parte del mundo y decir: "Me lo apropio y lo brindo para ser visto de otra forma". La arquitectura en este siglo se encuentra confrontada con dimensiones que son inconmensurables, metafísicas. *A priori* no puede nada contra eso, se halla en la misma situación que la filosofía o las ciencias, se encuentra en la edad adulta. Hay que inventar otras estrategias.

En ese momento, en efecto, es preciso tomar en cuenta las dimensiones fatales del lugar, el desvío de eso que vas a hacer, evaluar una cierta cantidad de posibilidades en términos de escenarios, y decirse que eso que se va a hacer es una promesa a futuro que no se conoce... Es lo contrario de la arquitectura tal como se la enseña todavía en nueve de cada diez escuelas. Esto puede parecer una actitud contraria a la arquitectura, pero es falso... como cuando tú enuncias esa frase *a priori* un poco dura: "Estoy a favor de todo lo que está contra la cultura".

Estética de la modernidad

J. B. Se trata de la cultura en el sentido de la estetización, contra esta estetización estoy, porque de todas formas se trata de una pérdida, del objeto perdido de este secreto que incluso las obras, las creaciones podían revelar, y que sobrepasa la estética. El secreto no puede ser develado estéticamente; es esa especie de "punctum", habría dicho Barthes de la fotografía, es decir, su secreto, esa cosa inexplicable y no transmisible, que no es en absoluto interactiva. Algo está allí y al mismo tiempo no está. Eso, en la cultura, está perfectamente disipado, volatilizado. La cultura es la legibilidad total de todo, y por lo demás nace en el momento en que un artista que se llamaba Duchamp traspuso un objeto muy simple, el inodoro, en objeto de arte. Traspuso la banalidad para producir un suceso en el universo estético, desestetizándolo, para hacer irrumpir la banalidad, para hacer efracción en la estética y ponerla en jaque, y, paradójicamente, abrió la vía a la estetización generalizada de nuestra época. Por otra parte, me pregunto si esta especie de *acting-out* de Duchamp en el orden de la pintura, si eso que no es una revolución sino una implosión, ha tenido también un equivalente en el universo de la arquitectura. ¿Hay una especie de antes y después en el orden de las formas? Y ahí, también, está el fin de una especie de modernidad. A partir del momento en que todo fue con-

cebido como energía –cualesquiera fuesen las fuerzas de la modernidad en el orden social, la riqueza social, la industria, etcétera–, fue orientado por la idea de progreso. En el arte perduraba la idea de una especie de historia del arte, de progresión del arte inclusive. A través de la abstracción teníamos la impresión de que había una liberación, una orgía de la modernidad, que luego se quebró sobre esta especie de implosión repentina. Así hubo una nivelación del sentido sublime de la estética. Ahora bien, cuando finalmente esta estética del secreto desaparece, uno tiene que vérselas con la cultura.

La cultura

J. B. La cultura está en todas partes; de todas formas en este momento está homologada con la industria, la técnica. Es una técnica mental, una tecnología mental que se adorna con prestaciones arquitectónicas, con todos esos museos... Esta historia me había interesado por la fotografía... Justamente, cuando Barthes hablaba de la foto, evocaba ese "punctum" que hace que una foto produzca un acontecimiento en la cabeza, en las mentalidades, y entonces es otra cosa, una relación singular, de una absoluta singularidad. Este "punctum" que, decía él, es el no-lugar, la nada, la nada en el corazón de la foto, desaparece, y en su lugar pasamos a construir un museo de la fotografía. Esta muerte, de la que Barthes decía

que está en el corazón de la foto, en la foto misma, que es el poder simbólico de la foto, desaparece, toma la forma de un monumento o de un museo, de una muerte materializada, sólida.

Ahí hay una operación de la cultura, y sí, estoy contra esta operación, es claro, sin ninguna concesión, sin ningún compromiso.

Estamos atrapados en este desarrollo ilimitado, en esta metástasis de cultura que ha investido largamente también a la arquitectura. Pero, ¿en qué medida se puede juzgar esto? Hoy en día es muy difícil distinguir lo que en un mismo edificio será del orden de este secreto, de esta singularidad, que no creo que haya verdaderamente desaparecido, pienso que esa forma es indestructible, pero que cada vez más es devorada por la cultura. ¿Hay una resistencia voluntaria, consciente, posible? Sí, pienso que cada uno puede resistir, pero difícilmente eso puede volverse político, no tengo la impresión de que pueda haber una organización colectiva, política de esta resistencia, eso se dará siempre por excepción, y lo que haces siempre será, en ese sentido, "excepcional". Una obra es una singularidad, y todas estas singularidades pueden crear agujeros, intersticios, vacíos, en el conjunto metastático de la cultura. Pero no las veo agruparse, federarse en una especie de antipoder que podría investir al otro. No. Estamos definitivamente inmersos en el orden de la cultura, hasta un posible apocalipsis.

Podemos reunir todo bajo el mismo concepto; incluso pienso que, en efecto, en cierta forma, la

economía política, que ha tomado también una forma totalmente descentrada, que ya no es más en absoluto un principio de realidad económica sino de pura especulación, que termina en el vacío especulativo, una economía política así es también una estética. Bien, ya Walter Benjamin hacía este análisis para el dominio de lo político. En este sentido, asistimos a una estetización de todos los comportamientos y de todas las estructuras. Una estetización que no es del orden de lo real; esto significa, por el contrario, que las cosas devienen valor, que adquieren valor en lugar de ser un juego de formas que se oponen, lo cual es ininteligible y a esto no se le puede dar un sentido último: es un juego, una regla de juego, otra cosa. En una estetización generalizada, las formas se extenúan y se vuelven valor, en tal caso valor estético o cultural, que es negociable al infinito y cada uno puede hallar su ganancia, pero estamos en el orden del valor y de la equivalencia, en el hundimiento total de las singularidades. Creo que estamos en ese orden, al cual nada escapa, pero pienso, sin embargo, que las singularidades como tales pueden ejercerse bajo formas quizás a menudo monstruosas. Y, por ejemplo, bajo la forma de estos "monstruos" de los que hablas. A mí me interesaba la arquitectura bajo el aspecto del monstruo, esos objetos así catapultados en la ciudad, venidos de otra parte. En cierta forma, yo aprecio ese carácter monstruoso. El primero fue el Beaubourg. Uno puede hacer una descripción cultural de él, ver al Beaubourg como la síntesis

de esta "culturalización" total y, en ese caso, estar perfectamente en contra. Lo que no quita que el objeto Beaubourg sea un acontecimiento singular de nuestra historia, un monstruo, y está bien, pues eso no demuestra nada. Es un monstruo, y en ese sentido es una forma de singularidad.

Se ve bien que objetos como ésos, arquitectónicos u otros, escapan a su programación, al proyecto que se les había dado... Esta metamorfosis puede venir de una intuición singular personal o bien puede ser el resultado de un efecto de conjunto no deseado por nadie. Cualquiera sea el objeto en cuestión (arquitectónico o no), abrirá un agujero en este culturalismo.

¿Un acto heroico arquitectónico?

J. N. Uno puede preguntarse por qué no existe el equivalente de Duchamp en el mundo de la arquitectura. No hay un equivalente porque no hay auto-arquitectura. No existe un arquitecto que pueda hacer un gesto escandaloso, inmediato y aceptado. Algunos han tratado de enfrentarse a esos límites –ése fue el punto de partida de la posmodernidad. En cierto modo, se puede decir que Venturi intentó hacerlo: tomó la casa más simple como si ya existiera, una casa "básica" de las afueras de Filadelfia, incluso no en un lugar significativo, en el lugar menos significativo posible, toda en ladrillos, con ventanas normales, y dijo: "Ésta es la arquitectura que hay que

hacer hoy en día". Y su gesto implicaba toda una teoría, una teoría contra el acto heroico arquitectónico, con una forma de burla que era, diría, la aplicación "débil" de la revolución dadaísta (en la escala de Richter, es uno o dos, mientras que Duchamp es un siete). Pero todas las tentativas hechas por ese lado resultaron fracasos vergonzosos, por lo tanto no se puede tener esta distancia en relación con el objeto. Si la fuente de Duchamp no estuviera en un espacio museográfico, no sé cómo se la podría discernir. Harían falta condiciones de lectura y de distanciamiento que no existen en la arquitectura. Se podría decir, en última instancia, que este acto de banalización completa podría hacerse junto a la voluntad del adjudicatario de la obra. El único problema es que si lo haces y lo repites, se vuelve insignificante. No existe más realidad ni lectura posible del acto, alcanzaste la desaparición total del acto arquitectónico.

J. B. El acto de Duchamp también se vuelve insignificante. Finalmente, quiere ser insignificante, pretende la insignificancia y se vuelve, a pesar de él mismo, insignificante también por repetición, así como todos los subproductos Duchamp. El acontecimiento es único, es singular y es todo. Es efímero. Después de él hay una retahíla de ellos, en el arte también, puesto que desde ese momento, se abrió la vía al resurgimiento de todas las formas pasadas; un posmodernismo, si se quiere. Existió ese momento, lisa y llanamente.

J. N. Entonces este debate sobre el arte contemporáneo, "nulo, tres veces nulo", ¿se puede aplicar a la arquitectura? ¿Es extrapolable?

J. B. Yo soy el que te lo pregunta.

J. N. Diría que en el arte y en la arquitectura hay una búsqueda del límite y un placer de la destrucción. Por otra parte, tú hablas de la noción de destrucción como de una cosa que puede ser positiva. Esta búsqueda del límite, esta búsqueda de la nada, de casi nada, se hace en el interior de una búsqueda de positividad, es decir que estamos en la búsqueda de la esencia de algo. Esta búsqueda de la esencia espera límites que son del orden de la percepción, y que son del orden de la evacuación de lo visible. No es más el ojo el que permite gozar, es el espíritu. Cuadrado blanco sobre fondo blanco es una forma de límite. James Turrell es una forma de límite. ¿Esto es nulo? Con James Turrell llegas a un espacio, tienes un monocromo. ¿Es un paso más en relación con Klein? ¿Es por eso que también estás fascinado? Sabes que no hay nada, puedes pasar tu mano a través, y tienes una especie de fascinación por el objeto porque es la esencia de algo. Una vez que nos ha dado las claves de su juego, Turrel se entretiene en hacer lo mismo con un cuadrado de cielo azul. Actualmente acondiciona el cráter de un volcán:

cuando te extiendes bajo el cráter, ves trazado un círculo perfecto sobre el cosmos. Pues bien, todas estas nociones están fundadas sobre una cierta búsqueda del límite de la nada. Cuando después sales de la Bienal de Venecia constatando que esta búsqueda de la nada desemboca en la nulidad –es un juicio crítico que puedo compartir en el ochenta por ciento de los casos–, lo que nos queda es que la historia del arte ha estado siempre compuesta por una mayoría de obras menores.

J. B. Esta búsqueda de la nada, en fin... es, por el contrario, el hecho estetizado de pretender que esa nada tenga una existencia, un valor, y después, al contrario, un sobrevalor, sin tener en cuenta el mercado que luego se apodera de él. En cierta manera, es lo inverso... El gesto de Duchamp era el de reducir las cosas a una insignificancia; en cierta forma, él no es responsable de lo que pasó después. Entonces, que todos los otros se aprovechen de esta "nada" o, a través de esta nada, de la banalidad, del desecho, en fin, de ese mundo que es el mundo real, y que transfiguren la realidad banal del mundo en un objeto estético, es su elección, y en ese sentido es la nulidad, pero es un poco fastidioso, porque yo le otorgaba quizás un aura a la nulidad, a la "nada". La nada es cualquier cosa, podríamos decir, es justamente lo que no está estetizado, es lo que de una forma u otra es irreductible a toda estetización. Es contra esta estrategia excesivamente bien concertada

de la nada y de la nulidad contra la que ante todo me levanto. La diferencia entre Warhol y otros que han hecho lo mismo –pero no es lo mismo– consiste en que él toma una imagen y en cierta forma la reduce a nada, pues es el medio técnico el que le sirve para revelar la insignificancia, la inobjetividad, la ilusión de la imagen misma. Y, en cambio, otros artistas, creadores, se apoderan de la técnica para rehacer la estética a través de todos los medios tecnológicos; a través de la misma ciencia, las imágenes científicas reproducen la estética. Hacen exactamente lo inverso de lo que pudo hacer Warhol, ellos re-estetizan la ciencia, mientras que Warhol, a través de la técnica, nos la revela como ilusión radical. Ahí el término nulidad es ambivalente, ambiguo, puede ser lo mejor o lo peor. Yo le adjudico una importancia mayor a la nulidad en el sentido de la nada, en el sentido en que, si se alcanza este arte de la desaparición, se trata verdaderamente de arte, cuando toda la estrategia que ordena la mayor parte de las cosas que se nos brindan para ver –en las que no hay nada que ver, por lo demás– sirve precisamente para convertir la nulidad en espectáculo, en estética, en valor de mercado, en una especie de inconsciencia total, en esa especie de síndrome colectivo de estetización que es la cultura. No se puede decir que todo sea del mismo orden, pero las excepciones no son sino momentos: para mí Duchamp es uno; Warhol es otro, pero hay otras singularidades, puede ser Francis Bacon, por ejemplo, pero no es una cues-

tión de nombres de artistas... Simplemente, eso no será nunca más que un acontecimiento puntual que nos afectará en este mundo saturado de valores y de estética. Entonces, a partir de ese momento ya no hay más historia del arte: se ve bien que el propio arte –y es uno de los aspectos de su nulidad– retrograda en su propia historia, se agota en su propia historia al resucitar así todas las formas, como, por lo demás, lo hacen la política y muchos otros dominios, una especie de retroversión de las cosas, una fase interminable de repetición en la que siempre se podría hacer surgir en términos de moda y de estetización cualquier obra pasada, o estilo, o técnica, y ahí se entra en un reciclaje interminable.

J. N ¿No se puede considerar que el siglo XX está demasiado lleno de arte? Porque en este siglo todo artista que ha logrado aislar un campo formal se ha vuelto un gran artista. Basta echar un poco de ceniza sobre una hoja, así, basta quizá con probar cualquier cosa en relación con la ceniza, ponerla en situación, distanciarla, y el concepto está dado... El artista que ha logrado hallar su campo se ha vuelto un artista reconocido, identificable, un valor de mercado. Este siglo ha sido una gigantesca exploración: exploración de lo real, de las sensaciones, de todo lo que hay alrededor de nosotros, una exploración en búsqueda de sensaciones. Algunos lo lograron, otros no. Sobre este asunto se mezclaron el sentido y el arte conceptual. Cuando Laurence Wiener pone

una frase sobre un espacio sin tocarlo, todo pasa en la relación entre la frase y el espacio. No es gran cosa, pero en sí es un campo. Hemos vivido esta gigantesca exploración, cada uno puede encontrar su sistema de valor, hemos conocido sucesos, hechos, modas e interacciones que hicieron que en ciertas épocas se estuviera en el arte *povera*, o en el *pop-art*, o en el arte conceptual o en cualquier otro, pero todas estas exploraciones fueron llevadas lejos y todo el mundo estaba en busca de lo que pudiera cosechar. ¿El conjunto de esta exploración forma parte de "lo nulo"?

J. B. Hay quizás una historia del arte, en fin, no progresiva, pero que profundiza el costado analítico del arte, y toda la abstracción es, a pesar de todo, la reducción del mundo visible, del objeto, en sus microelementos. Es una forma de volver a una geometría primal exactamente como en la búsqueda de la verdad analítica de las cosas en las ciencias sociales. Es exactamente el mismo trabajo, pasamos de una evidencia de las apariencias a una fractalidad elemental de las cosas. Es la historia de la abstracción, y es el hilo fino de esta búsqueda que acaba entonces en otra dimensión, que no es más la de las apariencias y la de una estrategia de las apariencias, sino la de una exigencia centrada en un conocimiento analítico, profundo, del objeto y del mundo, pero que en cierta forma pone fin a la relación sensible. Es la exterminación de lo sensible, pero eso sin embargo constituye una búsqueda, estoy de acuerdo.

Una vez allí, de alguna forma se terminó... Tendremos una reconstrucción artificial de las evidencias, de las percepciones, pero el acto crucial, determinante, es el de la abstracción. Luego, en cierto modo, ya no estamos más en un mundo de formas, estamos en un micromundo. El arte anticipó incluso el descubrimiento científico, fue cada vez más lejos en lo fractal, en lo geométrico. No quiero decir con esto que toda sensibilidad, que toda percepción haya desaparecido. Siempre es posible para cualquiera tener una relación singular, no estética, con cualquier objeto, tener una relación salvaje, algo con ese "punctum", cualquiera podría reencontrarlo... No hay necesidad de una mediación supuestamente estética, es el artista el que explota el dominio de la singularidad para apropiárselo y volverlo a servir en interactividad pasando a través del mercado y de tantas otras cosas. Pero la relación dual de cualquier individuo con cualquier objeto, incluso el más nulo, es singular, conserva todo su poder, y se puede reencontrar. No creo que eso esté perdido. En ese sentido, no es el problema de lo sensible, de lo fatal; quiero decir, la relación fatal con las cosas, con las apariencias, puede ser reencontrada, pero en ese caso lo será hoy contra la estética, contra el arte, contra... Del mismo modo, puedes reencontrar una relación dual en la sociedad, en otros dominios, en la alteridad, pero esto no pasará a través de lo político o lo económico. Esas cosas han tenido sus tiempos, han tenido sus historias, y es-

tamos en otro mundo en el que esas estructuras, mediatrices, o bien se han acaparado todo el mercado y, en este momento, deben ser destruidas, o bien ya están destruidas. Por otra parte, es lo que quiero decir con "el arte es nulo"...

Decepción del ojo, decepción del espíritu

J. N. ¿No eres tanto un decepcionado del ojo como del espíritu? En tus libros, nos explicas hasta qué punto preferirías ser sordo y no ciego, y hasta qué punto el ojo es para ti algo importante. Pero, paradójicamente, uno tiene la impresión de que cierta vacuidad o desaparición podría interesarte. ¿No es ante todo por relación con este lado *voyeur*, u observador, que piensas que hay una vacuidad del objeto de arte? Rymann, Rheinardt, ¿no te decepcionan ya en el plano sensible antes de decepcionarte en el intelectual?

J. B. Estoy absolutamente de acuerdo. Partiendo de otro principio, es cierto que no pienso que haya relación alguna entre una imagen y un texto, entre la escritura y lo visual. Si hay afinidad será por una red más secreta que la que se percibe, por correspondencias fortuitas, como siempre sucede. La imagen y el texto son dos registros singulares, hay que resguardar su singularidad. Puede pasar lo mismo para cada uno de ellos, el juego de las formas puede jugar de una parte y de la otra, pero esto no se pondrá nunca en correla-

ción. Para mí, del lado de la imagen ha quedado algo de lo fantástico. No importa qué, la imagen ha guardado algo de lo salvaje y de lo fantástico, querría que conserve ese carácter. Ahora bien, veo que hoy las imágenes han sido estetizadas, ahora son cada vez más virtuales, ya no son más imágenes. La televisión es lo contrario de la imagen, ya no hay más imagen ahí adentro. Sí, estoy decepcionado de la mirada, y la pintura me provoca exactamente el mismo efecto. Para mí son imágenes numéricas de síntesis, técnicamente, mentalmente, sí, pero ya no son más imágenes. Sin embargo, una vez más, hay una posibilidad de recrear la escena primitiva, salvaje, de la imagen, pero a partir de nada, de cualquier intuición, en el sentido literal del término: eso puede recrear la imagen. Ese "punctum", ese secreto de la imagen, a veces yo lo encuentro en la fotografía. Por lo tanto, nada es desesperado, pero la decepción en relación con el universo contextual que nos rodea, yo la siento en relación con las imágenes que nos invaden por todas partes.

J. N. ¡Yo tengo la impresión de que lo "nulo, nulo, nulo" existe en arquitectura! También es aplastante, pero paradójicamente puede ser sobre el criterio inverso, es decir que lo que hoy caracteriza esta arquitectura nula, las tres cuartas partes del tiempo es lo "pintoresco". O bien es la reconducción de un modelo privado de sentido y de sensibilidad. Uno de los dramas actuales de la arquitectura es la modelización, la clo-

nación. A menudo no se sabe qué hacer, el contexto es desesperante. No únicamente el contexto geográfico, urbano, sino también el contexto humano, el contexto del encargo, el contexto financiero, todo es desesperante. Y los arquitectos diplomados se tropiezan con esta realidad. Eso me recuerda lo que decía Judd: "¡Busqué en la guía de teléfonos de El Paso, hay dos mil quinientos arquitectos y sin embargo no hay arquitectura en El Paso!". Muchos arquitectos copian un modelo, sea el de la revista, sea el del empresario, sea el del cliente; en ese momento es necesario encontrar ciertos parámetros *a priori* tranquilizadores, puesto que si se hace arquitectura es para que se vea y para que, al mismo tiempo, no haga olas. Ahora bien, la mayor parte de la arquitectura realizada hoy en día no está hecha a partir de reglas simples, sanas, salvajes, radicales, como aquellas de las que hablas en tu texto sobre Nueva York. Llegado el caso, es un colage de objetos, que es el que traerá menos problemas ya sea al que lo hace, ya al que lo recibe, ya al que lo construye. Y por esas tres razones, es nulo, nulo, nulo. Lo que se busca es otra cosa.

Estaríamos en busca justamente de esa estética de la desaparición que evoca Paul Virilio. Pero no necesariamente en el sentido en que Virilio habla de ella, en ese espacio virtual, informatizado en el que la informatización circula y ya no los hombres, no en un espacio virtual porque todos esos objetos están por completo privados de sentido. Es la característica mayor de todo lo que

se construye actualmente, y la paradoja es que las cosas más poéticas son, en un plano social, las más dramáticas. Es decir que las cosas más auténticas y verdaderas las encontraremos en las ciudades del sur, donde se hacen por necesidad pero también ligadas a una cultura muy viva. No son entonces los objetos paracaidistas, inauténticos, que corresponden a la convención del arquitecto. El problema de la nulidad en arquitectura está planteado al menos con la misma agudeza que en el dominio del arte, pero por cierto no sobre las mismas bases.

Estética de la desaparición

J. B. Evidentemente, la estética de la desaparición habría que entenderla bajo el término... Es verdad que hay mil formas de desaparecer, pero podemos al menos oponer la desaparición considerada como exterminación –la que anima la reflexión de Virilio– al hecho de desaparecer en las "redes" –lo que nos concierne a todos y que sería más bien una volatilización. La desaparición de la que hablo, la que entraña el concepto de nulidad o el concepto de nada que evocaba al comienzo, es el hecho de que una forma desaparezca en otra, es una forma de metamorfosis: una aparición-desaparición–. Allí hay un juego que es completamente diferente: no es la desaparición en las redes en la que cada uno se vuelve el clon o la metástasis de otra cosa, es un encadenamien-

to de formas, unas en las otras, en el que cada una debe desaparecer, donde todo implica su propia desaparición. Todo está en el arte de desaparecer. Lamentablemente, tan sólo hay una palabra para decirlo y es lo mismo para el término "nulidad" –se lo puede emplear en un sentido o en el otro, como el término "nada"; se entra, pase lo que pase, en un dominio del discurso que no puede ser más verdaderamente clarificado; es preciso también jugar, estamos forzados a ello–.

Imágenes de la modernidad

J. N. ¿Tienes todavía una opción positiva de la modernidad?

J. B ¿ Tuve alguna vez una?

J. N. Has tenido una, y te voy a hacer saltar quizás, porque tú lo has escrito, y no es nihilista en absoluto, es incluso una idea bastante optimista, ya que tú hablas de la modernidad como "activismo del bienestar".

J. B. Tengo la impresión de que hablas siempre de una vida anterior, ¡es formidable!... Con todo, el bienestar quizás era un concepto antiguo. Ahora creo que estamos más allá de la felicidad. El problema ya no consiste en encontrar esa coherencia entre las necesidades, los objetos, todas esas cosas..., de la cual dependía también

cierta concepción de la arquitectura. Entonces, uno está "nulificado", pero en el sentido de que desaparece en las redes. Ya no se plantea la cuestión de saber si uno es feliz o no, en la red uno está simplemente en la cadena y pasa de una terminal a otra, somos "transportados" en ese sentido, pero no por eso, necesariamente felices. La cuestión de la felicidad, como la de la libertad, como la de la responsabilidad, todas esas cuestiones que son las de la modernidad, los ideales de la modernidad, incluso ya no pueden ser planteados realmente, en términos de respuesta en todo caso. En ese sentido, yo ya no soy moderno. Si se concibe la modernidad en una perspectiva como ésa, que era la de asegurar subjetivamente –sea la subjetividad del individuo moderno o la de un grupo– un máximo de acumulación, de maximización de las cosas, entonces la modernidad ha sobrepasado el objetivo que se proponía alcanzar. Quizá no ha fracasado del todo, lo ha logrado demasiado bien, nos ha impulsado más allá... y las preguntas han caído ahora en el dominio de los objetos perdidos.

La biología de lo visible

J. N. Las nociones de modernidad en arquitectura son muy ambiguas porque están ligadas a nociones históricas, cuando la modernidad por naturaleza está viva –y creo que ella hoy tiene que ver esencialmente con las formas estéticas de

la desaparición–. Leo: "Todo lo real está listo para desaparecer, no pide otra cosa", y creo que en el dominio de la arquitectura y, más que en la arquitectura, en el dominio del diseño en general, estamos en esta estética del "sacrificio". Diría que del sacrificio de lo visual, no sé hasta dónde, pero eso pasa por la miniaturización, por un dominio cada vez mayor de la materia, y la propia materia se reduce cada vez más a su más simple expresión. Esto es verdad, de manera clara, para los objetos como el ordenador –que se ha miniaturizado en condiciones asombrosas–, como la pantalla catódica, como la televisión; todo ello se volverá finalmente en poco tiempo como un papel de cigarrillo. Ya no queremos ver cómo las cosas llegan, sólo queremos ver el resultado. No queda más que eso. Cuando se ha triunfado, ya no queda otra cosa que la acción, el modo de llegar a ello se borra, pierde su interés. El siglo XX se miró en el espejo de una modernidad mecanicista y se entusiasmó observando el interior de los motores, los tornillos, las figuras anatómicas desolladas, pero eso se terminó, eso ya no interesa, sólo queremos ver el resultado. Allí hay una forma inquietante de milagro.

J. B. Te olvidas de que a pesar de todo se busca ver el corazón del código genético, descifrar los genes... Queremos volver visibles esos elementos, eso no es más un mecanismo. Se sitúe la búsqueda en lo biológico o en lo genético, de todas formas el fantasma es el mismo... No sé si es el

fin de la modernidad o una excrecencia de la modernidad. A lo mejor, acercarse más al corazón analítico de las cosas, es decir, querer develar el interior de la propia materia, hasta las partículas que, en un cierto momento, son completamente invisibles, nos conduce efectivamente a la inmaterialidad, o en todo caso a algo que no es más representable: partícula, molécula, etcétera. Y prácticamente, en el orden de la biología, para nosotros es un poco lo mismo, pero, así, se traspone en el orden humano esa especie de micro-análisis, de fractalización... En cierta forma, la modernidad llegará a reducirse a sus elementos más simples para finalizar, en el límite, en un álgebra de lo invisible.

J. N. ...de la cual la complejidad es uno de los paradigmas esenciales.

J. B. Son elementos que están "en otra parte", en el sentido en que no son más sensibles, no son más del orden de la percepción ni de la representación, pero no están en "otra parte" en el sentido en que vendrían de otra parte, en el sentido en que representarían verdaderamente otra forma con la que nos la tendríamos que ver en términos duales. Si seres venidos de otra parte aparecieran, habría de nuevo un juego posible, pero ahí, en el nivel del código, de la genética, de los elementos simples, no hay juego posible. No hay más juego, hay una combinatoria infinita, es verdad, y se irá hasta el fin de esa exploración, no

con desesperación, no, ¡al contrario! Hay incluso una fascinación colectiva por la imagen que nos devuelve esta realidad, pero ya no puede decirse que haya una idea cualquiera de felicidad o de libertad, éstas desaparecieron, se volatilizaron en la búsqueda analítica; entonces, ¿es el fin de la modernidad?

¿Un nuevo hedonismo?

J. N. Es posible tener una visión más optimista de las cosas... sobre todo a partir del momento en que se llega a dominar la materia de forma tal que nos permite resolver problemas prácticos, problemas ligados a ciertas formas de placer, incluso si este placer inicial puede ser pervertido por los excesos... El teléfono celular es un buen ejemplo. Desde cualquier parte del mundo, puedes llamar a la Tierra entera. De la misma manera, hoy es posible tocar un vidrio y volverlo traslúcido u opaco y sentir que tu mano se calienta al contacto; todo esto pasa sobre una superficie de algunos milímetros... Estas innovaciones tecnológicas van en el sentido de las nuevas sensaciones y de cierto confort, en el sentido de un nuevo placer; por lo tanto, ¡no puede ser tan desesperado!

J. B. Yo no hablé de desesperación. Simplemente constato que hay una atracción extraña, una fascinación por eso... ¿La fascinación es una

especie de felicidad? Me parece bien, pero en todo caso no es la seducción, es otra cosa. El vértigo que nos impulsa a ir cada vez más lejos en ese sentido existe, es claro, y todos participamos colectivamente; sólo habría que ver si, en los confines de esas exploraciones, no se desencadenan procesos totalmente aniquilantes. Cuando se avanzó en lo micro-micro, incluso en el nivel biológico, se desencadenaron virus. Quizás estaban allí, pero los hemos reactivado, los hemos hecho surgir. Los descubrimos, pero ellos nos descubrieron también, hay toda clase de efectos bumerán que entrañan una reversibilidad quizá fatal. No somos más los amos. Aquí no pretendo hacer de profeta, pero no hay que pensar que todo este avance analítico lleva a un mayor dominio del mundo, o tampoco a la felicidad, al contrario, incluso la ciencia reconoce que domina cada vez menos lo real y, en el límite, el objeto no existe más, desaparece. ¿Dónde ir a buscarlo? Bueno, es un poco lo mismo que ese objeto ideal de las Luces: el progreso, los derechos del hombre, y todo el resto... Teníamos nuestro objeto. No es que esté perdido, es todavía una visión nostálgica, solamente se ha deshecho, se ha dispersado cuando se quiso forzarlo en su realidad última. Y ahí ya no existe más, desapareció, partió, pero quizá vuelva bajo una forma fatal, en el mal sentido del término, no sabemos... Hoy en día, todos los procesos exponenciales negativos que se desencadenaron y de los que se sabe que van mucho más rápido que los procesos positivos, ¿en qué se con-

vertirán? En todo caso el balance, si hay que hacer alguno, nos deja librados a una ambigüedad total. Es verdaderamente el fin de la modernidad. Mientras la modernidad pudo pensar que había al menos una dirección positiva posible, y que la negativa iba a ser contenida cada vez más en lo positivo, nos situábamos todavía en la línea de la modernidad. A partir del momento en que todo lo que se busca es ambiguo, ambivalente, reversible, aleatorio, ahí se acaba la modernidad –y esto es verdad también para el plano político–.

Segunda conversación

De la verdad en arquitectura...

J. B. ¿Se puede hablar de verdad en arquitectura? No, al menos en el sentido en el que la arquitectura podría tener por objetivo, o como finalidad, la verdad. Existe lo que la arquitectura quiere decir, lo que pretende realizar, significar... ¿Cuál es su radicalidad? Sí, cuál es la radicalidad de la arquitectura: he ahí más bien cómo se podría orientar la cuestión de la verdad en arquitectura. Esa verdad es un poco lo que busca alcanzar la arquitectura sin tener ganas de decirlo –lo que es una forma de radicalidad involuntaria–. Dicho de otro modo, es lo que el usuario hace de ella, en lo que se transforma bajo el dominio del uso, es decir, bajo el dominio de un actor que es incontrolable. Esta reflexión me lleva a formular otro aspecto de las cosas que es la literalidad. Según lo veo, la literalidad significa que más allá del progreso de las técnicas, más allá del desarrollo social e histórico, el objeto arquitectónico como acontecimiento que ha tenido lugar no es susceptible de ser enteramente interpretado, explicado. Este objeto dice las cosas *literalmente*, en el sentido en el que no hay interpretación ex-

haustiva posible. Literalmente: ¿qué es lo que eso quiere decir? Retomo el ejemplo del Beaubourg. Bien, ¿de qué habla el Beaubourg? ¿De cultura, de comunicación? Pienso que no. Habla de flujo, de almacenamiento, de redistribución, y eso la arquitectura de Piano y Rogers lo dice literalmente. Lo que dice literalmente es casi el reverso del mensaje que supone sostener. Beaubourg representa a la vez la cultura y aquello en lo que la cultura está muerta, en donde ella sucumbió; dicho de otro modo, la confusión de los signos, la sobrefusión, la perfusión... Es esta contradicción interna lo que traduce la arquitectura de Beaubourg –y lo que llamo su "literalidad"–. De la misma manera, se puede decir que las torres del World Trade Center expresan, ellas solas, el espíritu de la ciudad de Nueva York bajo su forma más radical: la verticalidad –las torres son como dos bandas perforadas–. Son la ciudad misma y al mismo tiempo aquello por lo que la ciudad como forma histórica, simbólica, fue liquidada; la repetición, la clonación. Las dos torres gemelas son clones una de la otra. Es el fin de la ciudad, pero un fin muy bello, y la arquitectura dice lo uno y lo otro, el fin y el cumplimiento de ese fin. Y esta finalidad, a la vez simbólica y real, se sitúa más allá del proyecto que sostenía el diseño del arquitecto en sí mismo, más allá de la definición primera de objeto arquitectónico –y eso se dice *literalmente*–.

Una vuelta más en torno a Beaubourg...

J. N. Uno puede preguntarse si en verdad Beaubourg pretendió significar la cultura... Cuando observas lo que es Beaubourg, el interior del mundo arquitectónico, te das cuenta de que es una de las primeras tentativas de concretar la teoría de la ciudad-máquina de Archigram. Beaubourg es, en cierta forma, el fin de las teorías funcionalistas, donde la arquitectura debe traducir la verdad del edificio, que es una especie de hiper-verdad. El esqueleto es legible, con todas sus tripas fuera, y también los nervios, todo está expuesto a la vista, en un grado que nunca ha sido superado. El *high-tech* inglés intentó esa cima en los años setenta, pero no hay otro edificio como el Beaubourg en el que se haya ido tan lejos, aparte del de la Lloyds, quizás, que se inscribe también en esta clase de exhibición. Richard Rogers continuó este movimiento con las fábricas... Pero lo más interesante en el concepto de Beaubourg, en el origen, es la libertad que había en el interior, en la misma concepción del espacio. Se podía imaginar que esta máquina de resguardar el arte –o de fabricar el arte– iba a funcionar. Tendrían que haber pasado ahí dentro acontecimientos absolutamente imprevisibles, esos escenarios podían vivir con complementos, soportes, extensiones móviles, todo debía organizarse lo mejor posible en la dialéctica soporte-aporte. Beaubourg era,

ante todo, un soporte. Pero el espacio, vuelto "funcional" más tarde, modificó completamente su sentido primero. Es interesante señalar que en enero de 1999 fue preciso que fuera un publicitario quien –durante un período de trabajo– cubriera la fachada, por primera vez y por completo, con una enorme fotografía sobre una tela de más de cien metros de ancho y treinta de alto. La vocación de Beaubourg es la de captar acontecimientos exteriores, interiores, de todo tipo, que debían ser libres, o programados a muy corto plazo. La implosión de la que hablas tuvo lugar de manera totalmente inesperada. Lo que se cortó de raíz es la apertura de los posibles, el juego inherente a las posibilidades del espacio, a su total vacuidad. El hecho de haber reconstruido el interior de las salas con tabicamientos triviales, un espacio que es totalmente convencional, condujo al Beaubourg a desarrollarse exactamente en el sentido opuesto al del concepto de simple soporte arquitectónico. ¡A tal punto que se llegó a poner taparrabos sobres las vigas para que parecieran más dignas, para tender a borrar toda evocación industrial o maquinista! Toda libertad en el interior del lugar fue destrozada por los encargados de las tuberías que exigieron que el escenario de ciento cincuenta metros por cincuenta –¡era considerable!– fuera separado por un muro transversal. Fue cortado de golpe. Esta sola intervención borraba la necesidad y, en consecuencia, también el sentido de la exposición externa de la cañería –se podría haber hallado un núcleo central, entre

dos muros–. ¡Cuando en un primer tiempo eso tenía mucha más pertinencia! Todo lo que debía actuar sobre ese soporte y cambiar sobre un ritmo muy rápido no se hizo, y Beaubourg se vivió como un edificio sobre sillares. El consumo excesivo del que es objeto, el número increíble de visitantes que afluyen cada año, su gigantismo, etcétera, hacen que esta construcción se haya agotado muy rápidamente. También lo caracteriza el envejecimiento acelerado. Pero es interesante ver la colosal distancia entre las intenciones arquitectónicas y su realidad. Al mismo tiempo, está bien Enzo Piano, uno de los arquitectos de Beaubourg, quien actualmente fue contratado para conservar el edificio –me atrevo a decir– en su estado actual y no en lo conceptual. ¡Es difícil imaginar hoy esa energía de los años setenta!

J. B. Finalmente, en su flexibilidad, Beaubourg se correspondió a pesar de todo con su intención primera...

J. N. No, no desempeñó su papel, quedó como una construcción fija. Quizás algún día... Pero nadie pretendió apropiarse de esa flexibilidad, demasiado peligrosa, demasiado espontánea. Todo se encuadró, se volvió a cerrar. Imagina una construcción con grandes ventanas, construida en 1930, pasaría lo mismo que en la actualidad, por poco que tuviera una gran terraza con un bello mirador... Por supuesto, conserva su *status* urbano. Beaubourg funciona como una catedral, con

los arbotantes, una nave, una "piazza". Es aún una convocatoria al público, a subir, a consumir los puntos de vista sobre París y sobre el arte. Un llamado al consumo.

¿Resguardar la cultura?

J. B. Sí, es incluso un *anhelo de aire donde las cosas se precipitan*. Por otra parte, queda, localmente, como una especie de agujero, de aspiración... En cuanto a resguardar o provocar la cultura, uno permanece escéptico...¿Cómo retomar la subversión que parecía invocar este espacio tal como había sido diseñado en un principio?

J. N. ¿Puede una institución aceptar la subversión? ¿Puede programar lo desconocido, lo imprevisible? ¿Puede, en un espacio también abierto, ofrecerles a los artistas las condiciones fuera de escala, de una interferencia, aceptar no poner límites? La arquitectura es una cosa; la vida de los hombres, otra. ¿De qué sirve una arquitectura que no está más en sintonía con las costumbres de su tiempo?

J. B. Lo que queda, si uno lo puede expresar es, en efecto, la pregunta por la relación de la arquitectura, o de tal o cual edificio, con la cultura, la sociedad... ¿Cómo definir su impacto "social"? Es precisamente la ausencia de una definición posible de lo social lo que debería producir una

arquitectura de lo indefinible, dicho de otro modo, una arquitectura del tiempo real, de lo aleatorio, de esta incertidumbre que también anima la vida social. La arquitectura no puede más "monumentalizar" cualquier cosa hoy en día... Pero tampoco puede desmonumentalizar. ¿Cuál es su papel, entonces?

J. N. Algunos tratan de provocar esta arquitectura del tiempo real y de lo aleatorio. Nosotros intentamos hacerlo en una construcción industrial que todo el mundo considera horrible, cuando es por completo extraordinaria: plantas desafectadas que nadie quería, una fábrica de la Seita. Es una ciudad-fábrica abandonada situada en uno de los barrios más populares de Marsella: "la Belle de mai". ¡Ochenta mil metros cuadrados vacíos! El sitio estaba vacío y era inseguro. Estaba custodiado por la alcaldía y comenzaba a ser ocupado ilegalmente, hasta el día en que, de manera espontánea, se juntaron hombres de la cultura, del teatro, coreógrafos, artistas plásticos. Y hubo allí una voluntad manifiesta de crear una especie de lugar cultural abierto, fundado en una cultura viva, en oposición con esos edificios habitualmente reservados a la cultura, con horarios reglamentados y funcionamientos conservadores. El lugar estaría abierto día y noche, los artistas vendrían a vivir en residencia, algunos serían invitados en conjunto por los productores y tendrían la ocasión de proseguir sus obras en común. Existe la voluntad de darle al proyecto un valor

de iniciación, abriéndolo de manera privilegiada a los jóvenes artistas, creadores, estudiantes, desocupados, con una firme dimensión intercultural. Pero este tipo de programa encuentra las peores dificultades para ser financiado, mantenido, desarrollado. La contradicción es difícil de resolver, porque los que se encuentran en el origen del proyecto no querrían tener que entrar en un funcionamiento institucional. Ahora bien, están obligados a pedir la aprobación, el permiso de las instituciones, sean las de la ciudad o las del Estado –que rechazan esta radicalidad–. Sin embargo, creo que este proyecto se sitúa en la dinámica de lo que hoy debería ser un lugar cultural. Los lugares hipercentralizados, hiperinstitucionalizados, como hemos visto en muchos casos, son estériles.

De la modificación: mutación o rehabilitación

J. N. Creo que es esencial el debate en curso sobre lo que llamo "la modificación". Durante este siglo se ha construido mucho, muy rápido, muy mal, en todas partes, no importa cómo. En un tiempo récord, se ha producido y reproducido una cierta cantidad de cosas, de espacios, de viviendas, de suburbios, de no-lugares también. En todos nuestros países del norte nos encontramos ahora en una situación tal que se puede decir que el crecimiento prácticamente ha termina-

do. Pero el espacio urbano y suburbano, el paisaje rural fueron sometidos a constantes modificaciones. Uno se encuentra con una materia arquitectónica que está allí –esa que ha sido edificada, abandonada, reconstruida– y que hay que modificar o demoler –en todo caso, con la que hay que trabajar–. No se trata de la voluntad previa de conservar ciertos signos del pasado, ni de "rehabilitar" en el sentido clásico del término "fino gusto burgués, esencia de lo pintoresco"; se trata de crear la arquitectura, el sentido y la esencia, a partir de una materia en bruto. Observemos lo que pasa en Marsella: hay un edificio industrial que podría ser considerado como un equipamiento cultural construido en un ochenta por ciento. Por el simple hecho de cambiar los usos y de volver a poner en el interior un cierto número de objetos, de terminaciones, de signos arquitectónicos diferentes, el lugar cambia completamente de sentido. Para darte un ejemplo, incluía grandes salas industriales de ciento cincuenta metros de largo por cuarenta metros de ancho. Antes, el espacio estaba saturado por las máquinas; ahora, que está vacío, es suntuoso. Hoy en día sería imposible crear un espacio cultural como ése. Costaría demasiado caro. Elegimos considerar que este conjunto urbano interior-exterior es un pedazo de la ciudad. Uno va a vivir allí como a una pequeña ciudad. Y consideramos que el acto arquitectónico consiste en instalarse en una arquitectura desviada. Eso puede ser cualquier cosa construida en el interior, o sobre el techo, o aun sobre una terraza, no

queda sino este proceso de sedimentación que es una creación y una calificación completa del espacio. No es solamente una modificación, es una mutación. Ya no se vive en el lugar de la misma forma, no existen las mismas cosas dentro, se juega de manera diferente con la escala, se le cambia el sentido, y a partir de lo que era un gran volumen baldío, puramente funcional, se llega por derivaciones sucesivas a una re-creación regeneración que nadie habría imaginado fuera posible. Hoy es necesario fomentar este proceso de fabricación de lugares. Permite salir de las normas dimensionales, de tener ese exceso, eso superfluo que es indispensable e improgramable, que provoca la demasía, lo demasiado grande, lo demasiado alto, lo demasiado sombrío, lo demasiado feo, lo demasiado rígido, lo imprevisto, lo radical.

J. B. Pero esta mutación, como la llamas, a menudo es demasiado guiada por un diseño cultural. De hecho, eso que se llama "cultural" finalmente no es más que una aglomeración de actividades polimorfas, perversas, ¡quién sabe!...

J. N. Cuando la mutación no es verdadera, se vuelve perversa: es la rehabilitación. Rehabilitar, en el sentido jurídico del término, es devolverle a alguien las cualidades que se le habían negado previamente. De hecho, todas las HLM* de los

* *Habitation à Loyer Modéré*: viviendas de protección oficial [N. del T.]

años sesenta y setenta son ahora "rehabilitadas", eso quiere decir que se ocupan de su mantenimiento –olvidado desde hace años–, que se pone un poco de color en la fachada, pequeños tejados, y que se perpetúa el *"zoning"* dejando que se degrade el tejido urbano social de alrededor y se instale la violencia. Se persevera en una lógica del alojamiento que se sabe que no funciona. En suma, se consolidan y se perpetúan todos los problemas. Y además, para que eso no cueste demasiado, se confía esta tarea directamente a empresas que liquidan la cuestión lo mejor posible. Se aísla el edificio por el exterior, se hace como si se mejoraran mucho las cosas, cuando se trata de una reparación: se le da una lavada de cara y se lo hace durar veinte años más, cuando en un principio estas HLM estaban pensadas para no durar más que veinte años.

J. B. Los grandes espacios urbanos que se hicieron totalmente solos, sin proyectos previos, como los barrios de Nueva York tales como el Lower East Side o el Soho, desde hace veinte años fueron revalorados por privilegiados, a menudo artistas, que modificaron la vida y el aspecto de estos barrios: ¿es una rehabilitación o una mutación? Es fácil constatar que esta clase de mutación se acompaña, muy a menudo, de un aburguesamiento de los barrios, como la que tuvo lugar en Salvador de Bahía, en Brasil; se mantienen las fachadas, pero detrás todo cambió.

J. N. Considera París, por ejemplo. Esta capital ha sido caracterizada por lo que llamo la "formolización", que consiste, como ocurrió en la rue Quincampoix o en el Marais, alrededor de Saint Paul, en conservar toda una serie de fachadas de carácter histórico construyendo detrás departamentos nuevos. Es evidente que eso no sirvió más que para una sola cosa: cambiar la población pobre que estaba allí y ubicar una población que tenía medios. Se sobrepasa el marco de la rehabilitación cuando se cambia radicalmente de uso y se va en el sentido de mayor espacio, de mayor placer, de la conquista de nuevas cualidades. La formolización es lo inverso. Se parcelan pequeñas viviendas en dos niveles, etcétera. No es lo mismo en Nueva York. Allí, los espacios industriales se vuelven apartamentos de ensueño, lugares únicos de trescientos metros cuadrados. Se puede vivir en un inmueble que tiene treinta metros de profundidad; a partir del momento en que está bien iluminado en los extremos, se puede admitir que haya sitios más sombríos en el centro, en oposición a las teorías higienistas de la modernidad. Ahora bien, a lo que asistimos allí es a algo más que a una rehabilitación, es también una mutación que opera un real desfase en la lectura estética del lugar. En tal espacio, una mesa, tres sofás y una cama bastan para crear una poética del lugar diferente de la que había cuando estaba saturado de mercaderías y máquinas.

J. B. La modificación, tal como la concibes, es una perspectiva interesante. ¿Podría generalizarse? ¿Se podría hacer de ella una política?

J. N. Para hacer de ella una política, todavía haría falta una toma de conciencia de los "políticos"... ¿Pueden comprender y admitir que todo acto de transformación, de modificación, es un acto cultural tan esencial como una creación *ex nihilo*? ¿Pueden integrar que la arquitectura se expresa y debe cada vez más saborearse en el interior, lugar privilegiado del ahondamiento, de los matices?... La historia nos ofrece bellos ejemplos de arquitecturas que se logran por sedimentaciones, por complementariedad. Quizá la demostración más convincente, con una prueba deslumbrante, es la de Carlo Scarpa. La primera cuestión política será: "¿qué es lo que destruyo?, ¿qué es lo que conservo?". ¡Valga como contraste el recuerdo de dos épocas negras y caricaturescas, la del "destruyo todo" –años sesenta y setenta, renovación topadora–, seguida de la del "formol": "guardo todo", hago un pastiche, trato de hacer la economía del acto arquitectónico!

Las razones de la arquitectura

J. B. Hoy en día las cosas están hechas para cambiar, hay dispositivos móviles, flexibles, aleatorios. Habría que concebir una arquitectura a partir de la lógica informática, de tal manera que

tienda a manifestarse también en cualquier otra parte. Y después está el multiculturalismo, la posibilidad de cambiar de identidad, de hacer jugar todos los avatares informáticos, y que es reivindicada así por la modernidad –o la transmodernidad, no sé–.

Últimamente pienso mucho en eso; debe de haber una diferencia entre las cosas que cambian y las que devienen. Sí, hay una diferencia fundamental entre el cambio y el devenir. Las cosas que "devienen" son raras, están expuestas al desconocimiento, y quizás a la desaparición. Devenir no es lo mismo que darle importancia al cambio, instalarlo, quererlo a cualquier precio, meter a la gente en una especie de imperativo del cambio –que es el credo de la moda, por ejemplo– del que no saldrán más. No es así, necesariamente, que las cosas devengan algo. ¿Puede una ciudad cambiar a la vista? Por cierto, podemos transformarla, modificarla, pero, ¿"deviene" algo todavía? Se puede decir que las ciudades son "devenidas" cosas con el correr del tiempo. No es por dar lugar a la nostalgia, pero antes las ciudades terminaban por adquirir una especie de singularidad, mientras que ahora cambian ante nuestros ojos, a toda velocidad, en la confusión. Uno asiste a la erosión de sus características. Incluso la modificación puede ser una manera de reintroducir las cosas en el cambio allí donde se habrían arriesgado ya sea a ser destruidas, o a ser pura y simplemente museificadas, lo que es otro destino infeliz. ¿Podemos oponer otra exigencia al cambio? Más bien

habría que preguntarse: ¿cuál es el devenir de una ciudad?

J. N. Trabajar sobre el devenir de una ciudad implica tener una conciencia aguda de su identidad y obliga a orientar el cambio. El cambio es fatal, automático, ineluctable, y muchos representantes, muchos alcaldes, lo reivindican como testimonio de una vitalidad, de un crecimiento que excusaría todos los absurdos. El devenir de una ciudad se decide en función de lo que precede y no en función de un supuesto e hipotético futuro planificado a largo plazo. El devenir ofrece todas las ocasiones de expresión de una arquitectura contextual y conceptual, afianzada y amplia. El cambio por el cambio brinda excusas para todo: eso forma parte del desvanecimiento de las razones de la arquitectura. Puede venir de un cambio por reproducción automática de los modelos del mercado, pero también de una concepción del devenir como clonación de los inmuebles preexistentes.

J. B. El desvanecimiento de las razones de la arquitectura sería la arquitectura clon.

J. N. El desarrollo histórico de las ciudades, su evolución, siempre incomodó mucho a los arquitectos. Es una extraña paradoja: los arquitectos modifican constantemente el tejido urbano, sin embargo se resisten a su evolución. Reproducen en general la época precedente. Quieren continuar haciendo la ciudad que quedó atrás, y cada vez

que la ciudad bulle se los escucha decir: "Ya no es la ciudad, es el suburbio, no es elevada...". La evolución de la ciudad en el siglo XX habrá dado lugar a violentos sobresaltos. Y hemos visto a toda una casta de arquitectos aferrarse a la ciudad del siglo XIX, a la reconstrucción de la ciudad europea, querer seguir haciendo calles, plazas como antes... Pero eran calles y plazas vacías de sentido...

La ciudad mañana...

J. B. Sí, pero en los hechos eso todavía no es la clonación...

J. N. Es una forma de re-producción, de duplicación. Esos arquitectos se atan siempre a las formas del pasado, desesperan al ver bullir la ciudad en condiciones que no son las que adoraron; finalmente, las que ellos diseñaron. La evolución de la ciudad –hago un poco de premonición– no ha terminado de desesperarlos, porque está en vías de efectuarse una completa desterritorialización.

Somos todos urbanos. Y lo que caracteriza hoy a una ciudad es que es un espacio compartido por un cierto número de personas, en un tiempo dado: el tiempo que se emplea para acceder a él, para desplazarse, para reencontrarse. A partir del momento en que muchas personas pueden acceder a un territorio o compartirlo, se pertenece a ese territorio, y ese territorio se vuelve urbano. Se pertenece a una ciudad. Terminamos

siendo urbanos aun cuando vivamos en el campo, en nuestra pequeña finca a veinte kilómetros del pueblo principal. También formamos parte de la "ciudad". El tiempo, y ya no más el espacio, ordenará nuestra futura pertenencia a lo urbano.

J. B. Sólo que en esta visión que nos brindas de la ciudad futura, la ciudad ya no es una forma en devenir, es una red extensiva. Bueno, en efecto, puedes definirla como lo haces, pero ese urbanismo no es para nada el de una ciudad, es el de su posibilidad infinita. Un urbanismo virtual. Es jugar sobre el teclado de la ciudad como sobre una especie de pantalla. Donde yo veía el fin de la arquitectura, llevando el concepto al límite y en primer lugar a partir de la foto, es en la idea de que la inmensa mayoría de las imágenes ya no son más la expresión de un sujeto ni la realidad de un objeto, sino casi únicamente la realización técnica de todas sus posibilidades intrínsecas. Es el medio fotográfico el que juega. Las personas creen fotografiar una escena, cuando no son sino los operadores técnicos de esta virtualidad infinita del aparato. Lo virtual es el aparato que no pide sino funcionar, que exige funcionar. Y agotar todas sus posibilidades. ¿No pasará lo mismo en la arquitectura y sus infinitas potencialidades, en términos de materiales, pero también en términos de modelos? Desde el momento en que todas las formas están a disposición de los arquitectos (posmodernos o modernos), todo se compone

"en función de"... No se puede más hablar de una verdad, en el sentido de que habría una finalidad de la arquitectura, pero tampoco de radicalidad; se está en la pura virtualidad.

Arquitectura virtual, arquitectura real

J. B. Entonces, ¿existe todavía una arquitectura en el sentido virtual que se le podría dar? ¿Existirá todavía? ¿Debe existir? ¿Podemos todavía llamar a eso arquitectura? Habrá una combinatoria indefinida de cosas, de técnicas, de materias, de configuraciones en el espacio, sí, pero ¿habrá arquitectura? Pensaba, por último, que el museo Guggenheim en Bilbao es típicamente la clase de objeto hecha de composiciones complejas, un edificio establecido según elementos cuyos módulos están expuestos, cuyas combinatorias están expresadas. Uno podría imaginarse cien museos del mismo tipo, análogos, ninguno de los cuales evidentemente se parecería al otro.

J. N. ¡Tenle confianza a Frank Gehry para que te sorprenda!

J. B. Eso es una maravilla –¡pues es a pesar de todo una maravilla!–, y no estoy haciendo un juicio de valor sobre el objeto mismo, sino sobre la estructura de producción, de fabricación que ha hecho posible su realización. A mi entender, en esta arquitectura no existe más la literalidad de la

que hablaba, es decir, la presencia de una forma singular que no sería traducible en otra forma. El Guggenheim es traducible al infinito en muchas otras clases de objetos, en una especie de cadena... Uno tiene la impresión de que puede haber una posibilidad de evolución de la arquitectura como ésa. Pero para retomar mi ejemplo fotográfico, digamos que es el aparato el que genera un flujo casi ininterrumpido de imágenes. Si se lo acepta, el aparato podrá reproducirlo todo, generar imágenes sin fin. Y en ese flujo visual se puede esperar, seguramente, que haya una o dos imágenes excepcionales que no obedecieron a esta especie de lógica indefinida, exponencial, de la propia técnica. ¿Pero no es un riesgo semejante al que se expone la arquitectura? En el fondo, ya que hablamos al mismo tiempo de *ready-made*, diría que el Guggenheim es un *ready-made*. Todos los elementos están dados de antemano, sólo queda trasponerlos, permutarlos, hacerlos jugar de diferentes maneras, y se hace la arquitectura. Solamente la trasposición misma es automática, un poco como lo sería una escritura automática del mundo o de la ciudad. Podríamos imaginar ciudades enteras construidas según este principio... Es el caso ya de algunas ciudades americanas. Y ya no se trata más de cuestiones de ingeniería. Antes, uno podría haber dicho que los ingenieros edificaban, una generación después de la otra, según normas mínimas, pero en el ejemplo que evocamos del Guggenheim pasa otra cosa, que procede de un modelo de creación ya virtual. Se desciende de la

virtualidad a la realidad, en todo caso a la existencia real –sin embargo esto, a diferencia de la informática o de la modelización matemática, en arquitectura termina realizando un objeto, evidentemente.

J. N. Con el Guggenheim Bilbao se asiste a una nueva revolución informática al servicio de la arquitectura, es decir, a una nueva aproximación informática que estaría allí para materializar la idea, para cuajar, para fijar la cosa más fugaz, por más inmediata que sea. Lo que es formidable con Frank Gehry es que hace un croquis, arruga el papel, vuelve a empezar, y pone el croquis en papel o en relieve en relación con un vasto programa. Y luego, a partir de ahí, el ordenador va a relevar y a comenzar a tejer todo eso, a construir una imagen en el espacio, a materializar algo que es del orden de lo instantáneo y de lo inestable, realizando una especie de pasaje directo del deseo a la realidad construida. En Frank Gehry se asiste a esta reducción, que es una cosa rara.

J. B. Con todo, ¡él se brinda una especie de espacio de juego extraordinario!

J. N. Es una hipótesis optimizada.

J. B. Paseándote por el edificio, te das cuenta de que, en sus líneas, es ilógico, pero cuando ves los espacios interiores, notas que son poco más

o menos perfectamente convencionales. En todo caso, no están para nada en relación con el ideal del edificio.

J. N. Son convencionales, por cierto, porque deben obedecer a convenciones museográficas. No se ha encontrado todavía una manera de exponer a Kandinsky, a Picasso y a Braque que no sea sobre muros claros, y en espacios tranquilos. Pero hay también espacios singulares: el hall de entrada, la gran sala de ciento cincuenta metros de largo, entre otros. A continuación, hay como siempre una adaptación del sueño a las realidades, una muy bella adaptación... En cambio, allí donde presiento un gran peligro –¡y hablo del ochenta por ciento de la producción del planeta, para los grandes edificios en todo caso!– es en la manera de hacer arquitectura a partir de una especie de reutilización inmediata de elementos informáticos existentes, con un proceso de concepción del edificio ultrarreducido. Se asiste ya hoy a una forma de clonación de arquitecturas, puesto que, a partir del momento en que un edificio de oficinas está hecho sobre una tipología dada, de la cual se conocen la técnica, el precio y las condiciones de realización, se podrá duplicarlo y hacerlo construir sin tener que pagar de nuevo la concepción. Esto ha permitido el montaje de todo un proceso técnico perfectamente identificado que permite a las empresas acceder a un mercado internacional. Así es en Asia, en Sudamérica –observa San Pablo, por ejemplo–, donde uno ve desarrollarse inmue-

bles creados sin la menor intención arquitectónica. Es una forma de sabotaje arquitectónico, de prostitución. Tú dabas un ejemplo de esto para el cine o para el mundo político, que sufrieron también formas de completo sabotaje. Y bueno, creo que ahí hay sabotaje arquitectónico. Uno tiene la impresión de que los mismos arquitectos van a producir tipos de construcciones que irán absolutamente contra todo lo que podría producir la calidad o la nobleza de una ciudad. Todo eso prolifera de manera absolutamente alarmante. La economía más realista va en este sentido...

Modelización informática y arquitectura

J. N. ¿Hay algo más fácil que reutilizar elementos ya establecidos, que en virtud de su existencia previa pueden ser adaptados rápidamente por el ordenador? ¡Se cambia tal parámetro, tal otro, eso lleva algunas horas y listo! Se construye un nuevo edificio. Por lo tanto, todos esos edificios no son pensados, son simplemente el fruto de la rentabilidad inmediata y de decisiones apresuradas. Representan también el sacrificio completo de una dimensión que se juzga quizá de otra época... Ya no hay más necesidad de espacio público, no hay necesidad de componer, basta simplemente con acumular. Necesito comprar una casa: así la conseguiría lo más barato y lo más rápido posible. Los parámetros son simples, sólo hay que hacer las ecuaciones.

J. B. ¿Existe todavía para el arquitecto una posibilidad de singularizarse como tal en este espacio arquitectónico?

J. N. La mayor parte del tiempo ya no hay más arquitecto en el sentido en que se lo solía entender; hay ingenieros que manejan con eficacia algunas normas. Y esas normas están ligadas a ciertas opciones humanistas o de conducta. En Europa, por ejemplo, tú no puedes vender un edificio de oficinas que no tenga luz directa. En los Estados Unidos, por múltiples razones, las normas pueden diferir en forma considerable de aquellas que son corrientes en Europa. Si, por ejemplo, hay una construcción que tiene cincuenta metros de espesor y tus oficinas se encuentran en medio del edificio, verás la primera ventana a veinte metros y estarás con luz artificial todo el tiempo. Estos edificios, que son más económicos, son los que se venden mejor en Asia, en Sudamérica. Pero, una vez más, no se hace ninguna reflexión sobre el placer de vivir. ¡Y no son los países más desarrollados los que tienen las normas más humanistas! A menudo, en las ciudades más pobres encontramos actos espontáneos de creación que pueden ser considerados como actos arquitectónicos magníficos, aun cuando sean de chapa acanalada o de pedazos de trapo. De eso puede desprenderse una poética que es sobre todo del orden de la creación cuando, en otros casos, se está muy lejos de eso...

J. B. Uno puede preguntarse entonces qué queda como espacio específico, si todavía existe una libertad de creación para los arquitectos...

J. N. ¡Felizmente, todavía no están dadas todas las condiciones para eliminar la arquitectura! En la evolución de la ciudad habrá siempre un lugar marginal para algunos estetas, a la vez estetas de sus propias vidas y de sus conductas, en medios completamente privilegiados. Lo que más me cuestiono es el devenir de estas ciudades... En un futuro próximo, no serán más las que conocemos hoy. Si el sur quiere desarrollarse y alcanzar el nivel de las ciudades del norte adoptando las mismas vías, se precisarán generaciones, y no se ve bien dónde se encontrará el dinero. No, creo que allí asistiremos a una verdadera mutación.

Acerca de la levedad y de la pesantez...

J. N. Creo incluso que la próxima mutación arquitectónica y urbana involucrará nuestra relación con la materia. Pasará por otros tipos de mediación. Irá hacia lo inmaterial. Todo lo que es del orden de lo inmaterial, de lo virtual, de lo sonoro, de la comunicación, ha entrado ya en mutación. Todo lo que tienda a evitar crear redes pesadas, por ejemplo, será favorecido. Todo lo que pueda evitar llevar la energía a través de enormes conductos, de líneas de alta tensión, to-

do ese tipo de cosas. La reflexión deberá desarrollarse en torno a la autonomía, levedad. Todo lo que nos conduzca a privilegiar las energías emergentes y ecológicas, como la solar o la eólica, las comunicaciones por satélites para las informaciones, todo lo que va a permitir la descomposición de desechos en el lugar antes que su centralización. Son todas estas nociones las que podrán dar lugar a nuevas estrategias, las que cambiarán completamente la idea que hoy nos hacemos del desarrollo urbano, evolución que va en el sentido de una ciudad "no-ciudad", de un territorio urbano. Todo eso toma en cuenta la necesidad de un desarrollo duradero. Describo una tendencia naciente. ¡Estamos todavía lejos de ello! Pero me parece que es una utopía realizable...

J. B. Por desgracia, creo que en el futuro, como dices, la inmensa mayoría de las necesidades de construcción de edificaciones será tecnocrática, modelizada. Y luego habrá una arquitectura de lujo que estará reservada de hecho a algunos privilegiados. A pesar de todo, vemos perfilarse eso en todos los dominios, el social, el artístico... con una tendencia a la discriminación cada vez más grande, al contrario de lo que se cree, una discriminación opuesta a los objetivos de la democracia, de la modernidad. No sé si la arquitectura puede desempeñar ahí un papel. A pesar de todo, ha querido tener una función, si no humanista al menos de igualación...

J. N. Sí, pero entonces eso será una consecuencia. ¡Infortunadamente, no es la arquitectura lo que cambia el mundo!

¿Cuál utopía?

J. B. Sí, es verdad, soy un idealista, siempre creo que la arquitectura puede cambiar el mundo... Efectivamente, eso es del orden de la utopía. La arquitectura utópica era en el fondo una arquitectura realizada. Pero, en el futuro, ¿no corre el riesgo de invertirse la tendencia, no existirá el peligro de ver a la arquitectura volverse un elemento de discriminación?

J. N. Si la arquitectura no puede influir sobre la política para cambiar el mundo, la política tiene el deber de servirse de la arquitectura para alcanzar los objetivos sociales, humanitarios y económicos. La dimensión económica de la cultura –arquitectónica o no– es tomada en cuenta en nuestros países industriales. También como idealista, sueño con programas que pretenderían resolver rápidamente las condiciones de vida de los más desfavorecidos. No con soluciones de hormigón, pesadas y tradicionales, que llevan a clonar las torres y las barras de los años setenta en Seúl y en San Pablo. No, apelo a una verdadera toma de conciencia. Sólo los *ready-made* pueden alcanzar precios de producción y distribución muy, muy bajos, gracias a las producciones automatizadas de millones de

unidades. Uno comprueba que en las viviendas pobres es más fácil tener un auto o una televisión que un lavabo... Entonces sueño con un programa que busque utilizar los materiales menos caros, los más livianos, los más flexibles, los más fáciles de recortar, de ensamblar, de perforar, de manipular... las chapas acanaladas, las molduras de plástico, los perfiles aligerados, los cables, las telas, un programa que integre los equipamientos, pequeñas máquinas *ready-made* producidas por millones y que aprovechen al máximo nuestro saber sobre la autonomía energética... Sueño con paquetes de viviendas para arrojar en paracaídas junto a algunas herramientas que no prefiguren la forma de una arquitectura. Reemplazar el viejo concepto de los años setenta de una arquitectura modelizada para la mayoría de la gente por una arquitectura sin modelo para cada uno... Hoy no conozco un solo programa de la Unesco que tienda a desarrollar esto de manera radical. Por lo tanto, ya no se va hacia la catástrofe, estamos en la catástrofe absoluta.

J. B. Este año fui invitado a Buenos Aires para hablar del futuro de la arquitectura. Sí, creo al respecto que, aun cuando, como dices, el futuro no será necesariamente arquitectónico, por la única razón de que no se ha inventado un edificio que ponga fin a todos los demás, que no se ha creado todavía una ciudad que termine con todas las ciudades, un pensamiento que acabe con todos los pensamientos, mientras esta utopía no se haya

realizado, hay esperanza, es preciso continuar. Hay que reconocer que todo lo que pasa hoy en día del lado de la técnica es bastante vertiginoso, la modificación de la especie... En veinte años habremos logrado pasar con todo de la sexualidad sin procreación a la procreación sin sexualidad.

J. N. ¡Cambiemos el modo de reproducción de la arquitectura! Inventemos una reproducción sexuada de la arquitectura.

J. B. La procreación sin sexualidad vuelve a acusar a la sexualidad sin procreación –que era a pesar de todo la esencia del erotismo–. Se acrecienta la acción del laboratorio y, por lo tanto, el dominio del erotismo será ampliamente implosivo... No hay más sexualidad... La ingeniería genética está estudiando los genes para modificarlos. Ya hay clínicas americanas donde la gente va a teclear la opción para que su futuro niño no sea homosexual... Entonces, evidentemente, hay un filibusterismo total en eso, pero no pasa nada porque hay una creencia absoluta en el hecho de poder perfeccionar la especie, es decir, de inventar otra especie. Si se sostiene la hipótesis de la especie humana como tal, o de la arquitectura como forma histórica, o de la ciudad como forma simbólica, ¿qué sucederá luego? ¿Una proliferación exponencial de cosas sobre un modo combinatorio? Entonces, se entra en un espacio mental abstracto, pero realizado. Ya no son solamente fórmulas...

J. N. Podemos hacer analogías, imaginar clonaciones de edificios genéticamente programados –es más fácil para las construcciones que para los hombres–. Es una especie de nuevo superfuncionalismo, un funcionalismo virtual. Ya no es más el funcionalismo de las viejas funciones orgánicas, sociales, de los valores de uso. Se trata de otra cosa. Se trata de ver si estos nuevos elementos se van a imponer, porque hoy en día asistimos más bien a un sacrificio de la arquitectura. Ya no hay más elementos sensibles. Bien, para ser optimista, podemos considerar que nos volveremos verdaderamente virtuosos de esta programación y que podremos integrar en ella toda una serie de informaciones y de hipótesis capaces de producir un espacio absolutamente formidable, articulado sobre la problemática del medio ambiente que nos taladra. Cuestión de supervivencia. Debemos integrar la ecología moderna...

J. B. El medio ambiente, la ecología...Yo tengo un prejuicio con esas cosas. Pienso que la ecología existe precisamente sobre la base de una desaparición de los elementos naturales. Todo lo que es naturaleza o natural debe ser eliminado para construir un mundo perfectamente artificial donde los espacios de la naturaleza se volverán "reservas" artificialmente protegidas.

La arquitectura como deseo de poder supremo

J. B. Uno tiene la impresión de que el deseo de poder supremo que anima a la arquitectura, en los grandes proyectos de Estado, por ejemplo, no tiene nada que ver con la imagen que ella pretende dar de sí misma, un poco como lo que ocurre en la programación científica. Un biólogo genetista se piensa hoy en el lugar del padre y de la madre; ¡es él el que engendra al niño! Es un *deus ex machina* que crea un niño que tiene sus orígenes en él, y que no está inscrito en una filiación natural.

J. N. ¡Hace mucho que los arquitectos son considerados dioses! ¡Tienen miedo a una sola cosa, y es a que se les arrebate ese sueño, precisamente! La arquitectura no es sino el arte de la necesidad. Las tres cuartas partes del tiempo, fuera de la necesidad del uso, no hay arquitectura, se trata de escultura, de conmemoración.

J. B. Hay un extraño y pequeño museo, sin duda tú lo conoces, construido por Kenzo Tange, en Niza. Es adorable. Es una deliciosa construcción pequeña que se encuentra sobre un estanque, cerca del aeropuerto. Fue construido hace ya tres o cuatro años, y permanece vacía desde entonces, porque nunca se tuvieron los medios para encontrarle un contenido. Por lo tanto, es el museo del

vacío, y es maravilloso; es una joya. Desde hace cinco o seis años, Kenzo Tange no hace nada. Ves, quizás es la última cosa que ha aceptado... Había alcanzado el punto culminante.

J. N. El nombre de los grandes arquitectos se transforma algunas veces en una marca. Y en nombre de Kenzo Tange se sigue construyendo. Sé bien de lo que hablo: descubrí un mal clon de uno de mis proyectos en Tokio. El proyecto de base es el cuadriculado del horizonte para la Tête Défense, fondo de perspectiva del eje histórico Louvre-Arco de Triunfo, proyecto que había obtenido en 1982 el segundo premio del concurso presidencial. Sprekelsen, que obtuvo el primero, realizó el Arco.

Mi concepto era una tentativa de superar la perspectiva albertiniana: el cielo es una tela siempre inconclusa. En la época clásica, las telas inconclusas dejaban entrever detrás de la pintura una trama escocesa, finamente trazada, cuadriculada, para agrandar el boceto. Una trama desmaterializada estaba entonces impresa en el horizonte, cuadriculando ligeramente el vacío del Arco de Triunfo. La construcción era una trama ortogonal tridimensional, como una escultura de Sol Lewitt fuera de escala. El sol se ponía en el eje, en pleno oeste, para crear lo que yo llamaba "las puestas de sol matemáticas". De lejos era bidimensional, sin espesor; de cerca, tenía la hiperperspectiva del tipo de dibujos de Eischer. En Tokio, entonces, construyeron esta trama tri-

dimensional integrando, en las misma proporciones que en La Défense, un edificio en cada extremo. Pero como la construcción no está bien ubicada en relación con la puesta de sol, construyeron en esta trama un sol artificial, una bola de acero brillante que, a la noche, se enciende artificialmente en rojo, violeta, naranja... Cuando descubrí el edificio por la noche, de lejos, aluciné... Pero la ironía de la suerte –que te va a gustar–, lo fatal, es que, a algunos kilómetros, del otro lado de la bahía de Tokio, construí una gran torre desmaterializada en este cara a cara separado únicamente por el agua. ¡Desde mi proyecto de Tokio, veré mi cuadriculado en el horizonte, mis puestas de sol matemáticas y artificiales!

J. B. ¿Y tus proyectos para la exposición universal, en Alemania? Había un bello escenario sobre el trabajo: el trabajo vivo, el trabajo muerto, el trabajo espectral. De lo espectral como la vida, moviéndose en sí, de lo que está muerto, diseminado en todas las formas productivas virtuales. Habíamos reflexionado sobre este proyecto.

J. N. Le expliqué eso al coreógrafo Frédéric Flamand, que va a poner en escena este espectáculo vivo como exposición... La gran pregunta que queda se refiere a la libertad de los artistas frente a los asociados que sólo financian un proyecto si los mensajes les convienen...

Ya no existe más el mecenazgo tradicional... Pero las exposiciones en el futuro se financiarán así, se trata de un mecenazgo de la escenografía... Estamos en el tema. Habría que poder subtitular.

Berlín y Europa

J. B. En la Europa actual, ¿Berlín tiene una significación particular para ti?

J. N. El destino de Berlín coincide con el de este siglo. Capital histórica con un patrimonio fabuloso marcado por un Schinkel, convertida en capital del Tercer Reich, *speerizada*, está destruida en parte, y sobrevive, sumisa y abandonada, a sus vencedores. Martirizada, dividida, lleva estos estigmas. Luego es liberada. Europa le pide matrimonio... Es nuevamente la reina. Una bella historia a lo Dumas: ¡es la condesa de Montecristo!

J. B. ¿Y la ciudad-centro en la que se transforma? ¿Hay un diseño político o urbanístico declarado, expresamente puesto en obra?

J. N. La política urbana llamada "reconstrucción crítica" podría resumirse en esto: "Hagamos como si nada hubiese pasado... Reconstruyamos los edificios tradicionales, con muros opacos y pequeñas ventanas. Volvamos a llenar triunfal-

mente lo que está vacío. Restauremos la cúpula del Reichstag...". Existieron veleidades de establecer una estrategia urbana con la caída del Muro. Uno de los grandes diarios había organizado un pedido de ideas junto a siete u ocho arquitectos internacionales. Yo les había propuesto transformar el *no man's land* del Muro en una larga *meeting line* donde deberían reencontrarse cara a cara todas las actividades culturales, deportivas, vinculadas con el ocio, bares, restaurantes, clubes nocturnos... Por un vuelco, la línea de fractura se volvería línea de sutura, a lo vacío le seguiría lo lleno, a la tristeza, la alegría, a lo prohibido, la libertad... Pero, sobre todo, la historia de la ciudad permanecería marcada en el suelo y en la piedra... Encuentro la voluntad de borrar de estos años contraria al desarrollo de la identidad y de la especificidad de Berlín, que tiene todas las razones para estar orgullosa de sus singularidades, de mostrar que supo volver positivo lo trágico.

J. B. En Berlín se ha tenido la tentación de historizarlo todo, de inscribir en el patrimonio incluso las cosas más horribles, como cuando se quiso inscribir una de las más grandes favelas de Brasil en el patrimonio mundial.

J. N. Sí, antes de la caída del Muro... Pero, a escala de barrio, Berlín es una ciudad de un gran urbanismo en sus relaciones con lo vegetal, con el agua. Los alemanes trabajan de manera más

serena que nosotros sobre las microestrategias de innovación y de gestión de la ciudad en lo cotidiano.

J. B. ...que es muy diferente de Frankfort y de otras ciudades... Además, en 1968, cuando existían los mismos movimientos en Alemania y en Francia, había más comunidades en Alemania, pero también departamentos más grandes con cocinas comunes, y la vida era más fácil. En Francia nunca se logró, los grandes departamentos eran demasiado caros. De hecho, parecían ser las ventanas de las Galerías Lafayette...

De la arquitectura como arte de la coacción

J. N. Ahora, respecto de los edificios relativamente conocidos, en cuanto algo pasa todo el mundo lo sabe. ¡Es necesario saber, sin embargo, que estos vidrios están pensados para poder ser derribados sin herir a nadie! Como un parabrisas de automóvil. ¡Pero siento que, en nuestra era de la superseguridad, el vidrio Securit no va a bastar! A decir verdad, hemos hecho de la seguridad un valor preponderante. La arquitectura es el arte de la coacción, nos la tenemos que ver también con esto. Con frecuencia yo tomo el ejemplo del cine porque uno debe ser el realizador y el arquitecto, ¡a menudo son los que están más presionados en este universo cultural! Tenemos poco más o menos

las mismas relaciones con un comanditario, o un productor, o un promotor –nos confían el dinero y les gusta que lo hagamos fructificar, que eso no produzca catástrofes–, tenemos equipos para dirigir en un tiempo dado, hay una censura. Es una situación bastante particular, muy diferente, en fin, de aquella en la que se encuentra un escritor.

J. B. Si es una cuestión de seguridad, entonces sí, en efecto...

J. N. El escritor, el hombre de letras, el filósofo, no tienen necesidad de pedir permiso a nadie.

J. B. Pareces creer que la escritura se ejerce sin coacciones. Es verdad que tengo menos presiones que tú, pero como escritor o pensador soy tributario de un sistema, por ejemplo editorial, que se vuelve cada vez más delirante.

J. N. Sin embargo, lo esencial es que tú puedes escribir un libro que quizá quedará olvidado durante treinta años si no te lo quieren publicar, pero existirá, mientras que un edificio en un plano no existe... Una obra manuscrita, incluso precintada en el fondo de un cajón, existe. Un cineasta que no hace sino la sinopsis o un arquitecto que sólo dibuja los planos no logra nada...

J. B. ¡En ese sentido, el libro es un producto prehistórico! Es verdad que el libro no está entregado a la lectura o la escucha en tiempo real, que

existe en alguna parte. Pero en una cultura hegemónica del tiempo real, el libro no existe más que durante algunas semanas; ése es el precio a pagar: que simplemente desaparezca.

J. N. Hay milagros: Emily Dickinson fue redescubierta mucho años más tarde...

J. B. La ciencia de la seguridad posee una influencia total, está en todas partes, ejerce su control bajo la forma de una censura. También le concierne a la salud, a todas esas funciones consideradas positivas como la protección, el medio ambiente. Se vuelven peligrosas sirviendo a la censura contra lo singular.

De la transparencia...

J. B. Considera la idea de transparencia, por ejemplo. Es a la vez algo extraordinario que expresa el juego con la luz, con lo que aparece y desaparece, pero al mismo tiempo uno tiene la impresión de que eso da cuenta también de una forma sutil de censura. Esta búsqueda de la "transparencia" por la que nuestra época parece fascinarse es por lo menos ambivalente en el vínculo que establece con el poder.

J. N. ¡Evidentemente, la mia no es para nada una ideología de la transparencia! Es verdad que la transparencia puede ser considerada como la

peor de las cosas si está mal empleada. Por mi parte, lo que en este momento me interesa en la evolución de la arquitectura es la relación "materia-luz", que se vuelve algo por completo estratégico. Estoy mucho más interesado en esta relación entre la materia y la luz, que expone la transparencia o la opacidad del vidrio, por ejemplo, que en los parámetros espaciales formales. Durante el siglo XX, estuvimos librados a una gran exploración de todas las técnicas, y ahora que sabemos más o menos dónde situarnos, no vemos muy bien por qué elegiríamos tal forma antes que tal otra –cuando el problema de la "esencia" (de una forma, de una arquitectura, de un espacio dado) es un problema mucho más actual, ligado a la evolución de nuestro saber en relación con la materia, a la evolución de la física cuántica, al descubrimiento de los fractales, entre otros–. Son las consecuencias de este avance de la ciencia y las técnicas sobre nuestra sensibilidad para aprehender el mundo, el espacio, el tiempo, las que van a modificar también nuestra relación sensible con el espacio. Hoy la tendencia es considerar que hacer arquitectura es inscribirse en un *continuum*, es construir en el espacio.

Concebir la luz como materia

J. N. Es necesario concebir la luz como materia –¡y Dios sabe que, incluso en el plano de la física cuántica, el problema está ahí!–. Preguntarse

si un fotón no tiene masa es una de las cuestiones que los físicos se plantean en la actualidad, en el preciso momento en el que encontraron que tiene una masa. Por el momento, esta masa está de este lado de lo que los investigadores pueden aprehender, ¡pero estamos más o menos seguros que tiene una! Entonces, ¿qué significa la "transparencia"? Vamos a poder, si se utilizan ciertos materiales, programar un edificio de manera diferente en el tiempo y jugar con los efectos efímeros. Se podría decir que la arquitectura tradicional o clásica ha jugado siempre con la permanencia del efecto arquitectónico. Cada vez más, probamos trabajar con nociones de programación de efectos arquitectónicos a partir del mismo edificio. Y hacer jugar la transparencia no es sino jugar con la materia para darle a un edificio muchos rostros. Si tengo vidrio, puedo programar lo que voy a ver; si aclaro delante o si aclaro detrás no será parecido, puedo jugar con la profundidad de campo, con la transparencia en el sentido estricto del término: "Voy a hacer algo que no se vea, y voy a ver todo a través". En el plano arquitectónico, es simplemente pornografía...

J. B. Lo contrario del secreto es la obscenidad...

J. N. Mis edificios tratan de jugar con los efectos de virtualidad, de las apariencias; uno se pregunta si la materia está presente o no, uno crea imágenes que son virtuales, uno crea ambigüeda-

des. Un edificio puede jugar con la transparencia, pero lo hará en relación con otro juego, que es el del reflejo. En la Fundación Cartier uno nunca sabe si ve el cielo o el reflejo del cielo, en general ve los dos, y es esa ambigüedad la que crea un juego de apariencias múltiples, y al mismo tiempo el edificio juega con la función más trivial de la transparencia en relación con el espacio de exposición. Ahí uno sabe que lo que está expuesto en el interior va a cambiar la naturaleza del edificio, o al menos su percepción –pero está pensado para eso–. Dicho de otro modo, cuando se pasa por delante, es una vitrina.

J. B. Eso fue lo extraordinario en la *vernissage* de la exposición de Issey Miyake, ya que tenías los elementos móviles del estilista japonés en el interior, luego tenías una pasarela formada por el conjunto de los propios invitados –la mayor parte de las mujeres estaba vestida en Issey Miyake–, y eso hacía ya una segunda espiral, pero también tenías el edificio entero en transparencia que formaba una escenografía general, y cuando te ubicabas en la calle veías cómo una acción global se desarrollaba en ese lugar donde se exponían las cosas y que se había vuelto él mismo un objeto de exposición.

J. N. Sería muy divertido tener una imagen del edificio con todas las exposiciones que tuvieron lugar en el interior. Una de las que más me gustó, en el plano de la comprensión de lo que es el

espacio de la Fundación Cartier, es "By night", donde toda la planta baja se hundía en la noche quedando completamente oculta durante tres meses: eso formaba parte del juego. Transparencia es también trans-apariencia... No hace falta considerarla como una ideología que está fundada sobre el hecho de mostrarlo todo, de controlarlo todo...

J. B. Pero ese sentido, lo quieras o no, está incluido en la idea de transparencia... E implica bastante más que la arquitectura. Implica todos los medios de información, de la información total sobre sí misma... Y la idea de jugar con los encantos, los secretos de la transparencia contra la dictadura de la transparencia, de oponer el juego de lo visible y de lo invisible contra lo que debe ser absolutamente visible, es un trabajo sutil. Hay construcciones que se entregan también a la transparencia más trivial, como vector de poder, delimitando la abolición de todo secreto. Eso no sirve sino para hacer ver que ya no es más un elemento de la mirada.

De la desaparición

J. N. Lo que me interesa en la transparencia es la noción de evaporación. Desde que el hombre es hombre se debate contra la fatalidad, contra los elementos, contra la materia. Comenzó a construir piedra sobre piedra, luego a hacer ventanas

con pequeños trozos de papel aceitado, luego aprendió a hacer otra cosa. Hay una especie de "darwinismo" arquitectónico, que es una evolución por la cual el hombre trata de franquear el mayor espacio posible, de cubrir la mayor superficie, de aislar algo lo mejor posible pero con la menor cantidad de materia posible, y sin tener el aspecto de haberlo hecho. Es una carrera hacia adelante que no está concluida y no lo estará nunca. Se lo podría expresar así: ¿cómo resolver problemas puramente materiales con la máxima elegancia? Pasa por la dominación de la materia. Ahora bien, los progresos hechos por el vidrio en el curso de este siglo son alucinantes. Es un material que tiene, entre otras ventajas, la de estar hecho con arena; eso no demanda una gran energía. El vidrio tiene buena durabilidad, y ahora sabemos hacer con él casi todo lo que queremos. Podemos llegar a aislarlo de manera prodigiosa porque contiene partículas que no se ven a simple vista. El vidrio puede ser opaco, translúcido, puede cambiar de color. Finalmente, el vidrio se vuelve una especie de lengua, una especie de material mutante, que permite todas las sutilezas. La del vidrio es una tendencia de peso.

J. B. ¿No hay peligro de ver proliferar el vidrio como sucedió con el plástico? ¿Que se vuelva un material universal?

J. N. Si simplemente es muy flexible en sus posibilidades, se presta a todo lo que se quiere. En

este darwinismo arquitectónico, adquirió muchas cualidades y se presta a juegos ligados a la materia, ya que es el único material que permite programar visualmente un edificio dándole diversos aspectos. Y ésta es una de las tendencias actuales de la arquitectura, que consiste en captar todo lo que puede jugar sobre esta conciencia del instante. Se trata de captar también las variaciones del tiempo, de las estaciones, de captar los movimientos de los visitantes, y todo eso forma parte de la composición arquitectónica. Del mismo modo, existe la idea de fragilidad que nos brindan el vidrio o la transparencia –en el sentido de una realidad más viva, más emocionante–. Incluso desde que los bancos están protegidos por el vidrio, ¡la transparencia presenta un carácter de inviolabilidad!

J. B. Al menos, nos queda la idea. De hecho, el término transparencia, como muchos otros, ha sufrido una evolución semántica importante. Antes podía representar una especie de ideal absoluto; se podía creer, por ejemplo, en la transparencia de las relaciones sociales o de las relaciones de poder. Ahora se transforma ante todo en una especie de terror.

J. N. Sí, en fin, es una coartada, ¡y no es cosa de ahora! Los vitrales también responden a eso. Pero si se considera que la arquitectura crea una especie de poética, de metafísica instantánea, entonces, una vez más, la transparencia adquiere otro sentido. Existe también la idea de lo só-

lido y de lo efímero. La noción de perennidad deja, a pesar de todo, el juego de la arquitectura más o menos al descubierto. Considera una pirámide...

J. B. Tenemos el deseo de que la arquitectura nos sobreviva. Ahora bien, ya no es más, al menos me parece, una apuesta para la técnica actual. O entonces, es una apuesta encubierta, desviada, una forma de ganar tiempo, podríamos pensar. Ganar sobre el mismo instante.

J. N. Sí, ¿pero qué hace que un edificio sea conservado? Un edificio es conservado a partir del momento en que se lo ama.

J. B. ¡Los seres también!

¿Qué es un testimonio? ¿De qué cosa rinde testimonio la arquitectura?

J. N. Un edificio es conservado a partir del momento en que es el testimonio de una época terminada. Si se lo juzga apto para volverse un testimonio, incluso si es muy frágil, como Katsura o, más cercano a nosotros, la Torre Eiffel o el Beaubourg, será conservado. El hecho de perpetuarlo, de cuidarlo, de repararlo, de guardarlo en perfecto estado, procede de un ritual de conservación. En efecto, desde el momento en que un edificio ha alcanzado esta dimensión de "testi-

monio", se lo archiva de algún modo, se lo precinta. No es únicamente porque sea de hormigón armado o de granito que va a resistir –se ha visto que las construcciones de la Segunda Guerra Mundial ya están en bastante mal estado, mal que le pese a Paul Virilio–. En Berlin, por ejemplo, se conservan los edificios de la Bauhaus, mientras que los de los años cincuenta están siendo arrasados en todas partes.

J. B. La villa Savoie de Le Corbusier nunca ha estado tan bella, está mantenida a la perfección, está más bella que en sus comienzos, mejor hecha; diría incluso que hay un mejoramiento patrimonial. Observa las influencias orientales en Frank Lloyd Wright, la madera y el ladrillo, observa qué destino hubiese tenido... En esa época, la vanguardia en materia arquitectónica era postular una arquitectura orgánica, hecha con cosas efímeras que no estaban destinadas a durar, como Las Vegas, por ejemplo. Para mí, que conocí esta ciudad hace treinta años, ¡es una verdadera masacre!

J. N. ¡O entonces los americanos van a ir tan lejos en el exceso que eso se volverá formidable! Nosotros continuaremos deplorando este exceso hasta el día en que nos deslumbre... De todas formas, la arquitectura es, paradójicamente, imposible de resguardar, es una pequeña parte de lo que se ha edificado lo que cuenta... Mira, incluso Frank Lloyd Wright, que tuvo una influencia

tan considerable en el siglo, incluso él, que construyó cientos de casas, algunos grandes edificios, Johnson Wax, y después el Guggenheim... con todo eso, no es fácil encontrar su marca en los Estados Unidos.

La singularidad

J. N. A propósito, me gustó mucho lo que dijiste que esperabas de un arquitecto: que sea el que todavía produzca "objetos singulares".

J. B. No tengo mucho mérito... El objeto, por desgracia en un sentido, es un poco el fin de la arquitectura en la medida en que es capaz de traducir una forma de la comunidad humana. Ahora, tú evocas "objetos singulares", lo que es otra cualidad del objeto...

J. N. Yo defiendo desde hace más de veinte años la noción de "hiperespecificidad" del objeto, en oposición a todos los elementos tipológicos, ideológicos, dogmáticos, que lo constituyen.

J. B. En un momento dado, con todo pasa como con el poema: puedes darle todas las interpretaciones que quieras, pero él está ahí. El objeto se agota en sí mismo, en eso es literal; ya no te planteas más la cuestión de la arquitectura o de la poesía, tienes un objeto que literalmente te absorbe, que se resuelve en sí mismo a la per-

fección. He ahí mi forma de decir la singularidad...Y es preciso que, en un momento dado, esta singularidad produzca acontecimiento de esa manera; dicho de otro modo, que el objeto sea otra cosa que eso que se deja interpretar de todas las formas, sociológicas, políticas, espaciales, estéticas inclusive. El objeto puede ser muy bello y no ser un objeto singular, formar parte de la estética general, de la civilización global. Sí, pienso que todavía se encuentran algunos... Pero hay que tener en cuenta el recorte que se opera también con la percepción singular de cada uno. No existen normas, no puedes encontrar fórmulas, no hay una grilla estética, ni siquiera funcional para aplicarle. Un mismo objeto podrá responder a todas las funciones que se le asignen, pero eso no impide que él solo tenga esa especie de cualidad adicional...

J. N. ¿Se podrá llegar a decir que cuanto más singular sea el objeto, mayor será la oportunidad de que sea amado? Eso sería una consecuencia más que otra cosa...

J. B. No importa que pueda ser amado, yo desconfío mucho de esta idea... No es una cuestión de relaciones, de afectos. Para un objeto cualquiera, puedes tener un afecto que lo singulariza para ti. En un momento dado, hace falta un reconocimiento de otro orden. Si lo amas, es tu historia y no la de otro. No, se trata de otra cosa, más difícil de decir, que es en qué medida eso escapa al

espíritu... Incluso me parece que hay algo un poco demoníaco, en el sentido que le da a la palabra la lengua alemana.

J. N. En la singularidad, la estética del objeto no es la noción primordial en la medida en que la estética obedece a una forma de convención, de juicio. Puedes considerar que un objeto es feo, muy feo, más feo que lo feo, incluso monstruoso, y que se vuelve en sí una entidad absolutamente ineludible. Por lo mismo, ese objeto se volverá bello. No es necesario, por fortuna, respetar los códigos estéticos para definir la singularidad. El juego interesante es desmarcarse y transgredir.

J. B. Si consideras la pirámide del Louvre, hubo todo un movimiento para impedir que existiera porque la consideraban fea, pero luego los espíritus se calmaron....

J. N. Después fue plebiscitada por el uso, pero para mí no es un ejemplo de objeto singular.

J. B. Evidentemente, es un objeto académico. Además, la audacia o la falta de audacia no obedecen solamente al objeto que aíslas, sino también al espacio que genera. En La Défense, a pesar de todo, puede decirse que ha sido generado un espacio extraño. Además, en un comienzo no se sabe si un objeto va a devenir singular o no. No se trata de cambiar sino de devenir. Eso no se sabe. Algunas veces, incluso las circunstancias, his-

tóricas, sociológicas u otras engendran el devenir singular de una cosa.

J. N. El acontecimiento puro: "Soy sensible a la arquitectura en tanto que acontecimiento puro", decías...

J. B. Me interesa lo que me deja estupefacto. Escribo en ese sentido, sobre una arquitectura en tanto que acontecimiento puro, más allá de lo bello y lo feo.

J. N. Pero opones "lo singular" a "lo neutro" y a "lo global".

J. B. Sí, diferencio lo global, lo universal y lo singular...

J. N. Y a propósito de "lo neutro", te encanta agregar: "¡No se necesitan arquitectos para eso!".

Neutralidad, universalidad, globalización

J. B. Diría lo mismo para la literatura, el pensamiento, el arte. La neutralidad está asegurada, no hay problema; es la seguridad total que se nos propone día tras día. Lo neutro nunca tuvo una buena reputación, es aquello que es indiferente o que, al menos, significa una ausencia de cualidad, lo no-cualitativo. Uno no quiere eso, percibe ahí

la masa, el conformismo. Pero ahora asistimos a la emergencia de otra forma de "neutralidad" que "aparece", esta vez en el sentido literal del término. No hace otra cosa que aparecer, se define por un campo en el que todas las posibilidades se neutralizan unas a otras. Es un dominio de neutralidad que no es el mismo de antes, cuando no había ni cualidad ni relieve. Aquí, a la inversa, tienes una neutralidad "dinámica" que está abierta a tantas posibilidades que todas se neutralizan, como la historia de la cámara de fotos de la que hablaba hace un rato, con la que puedes captar todos los clichés posibles; desde ese momento, eres neutralizado en tanto sujeto. Esta neutralidad, para mí, es el grado cero del espacio humano –y eso podemos alcanzarlo en la arquitectura también–. Es un efecto de cultura, una elección, nuestra elección. Yo opongo, es verdad, lo singular a lo neutro, pero también a lo global. Es preciso entenderse sobre los términos. Hay una diferencia considerable entre los valores de lo universal y los de la globalización. Lo universal, justamente, es todavía un sistema de valores; en principio, todo el mundo puede acceder a él, constituye todavía el objeto de algunas conquistas. Bien, poco a poco se neutraliza, todas las culturas se yuxtaponen, pero, con todo, el efecto producido mantiene una igualación por lo alto, por el valor, mientras que en el proceso de globalización se asiste a la nivelación por lo bajo, por el menor denominador común: es la "disneyficación" del mundo. Y yo creo que, contrariamente a los valores que animan lo universal,

la globalización será el teatro de una intensa discriminación, el lugar de la peor discriminación. Será una globalización "piramidal", si se puede decir. La sociedad que generará será siempre más disociada y ya no será más una sociedad de conflicto. Uno tiene la impresión de que entre los dos grupos, es decir, entre aquellos que disfrutarán de privilegios informáticos, los futuros informatizados, y los otros, la transmisión se habrá quebrado. Las dos partes de la sociedad habrán sido desconectadas, cada una irá por su camino de manera paralela: una irá cada vez más hacia la sofisticación del saber, la velocidad, mientras que la otra vivirá en la exclusión –pero sin conflictos, sin pasarelas–. Es mucho más peligroso que una rebelión, pues es la neutralización del conflicto mismo. ¡Ya no se habla más de lucha de clases! Incluso no habrá más "clashs". ¡No hablemos de revolución! No habrá más relaciones de fuerzas, el fusible se ha fundido. He aquí la mundialización. En la terminología inglesa se dice "globalización" –que concierne ante todo al mercado económico–. Nosotros, con nuestro término "mundialización", aludimos a algo más vasto. Pero es el mismo proceso el que ha ocurrido, si lo entiendes verdaderamente en la dimensión del concepto. Es una identificación, una totalización –del campo de la neutralidad–; se opone a lo universal que era una idea, un valor, una utopía. Ahí estamos en la dimensión de "lo realizado". A lo universal, se opone lo particular; a la globalización, la singularidad; dicho de otro modo, una radicalidad de otro orden.

Y que, en el límite, no entra en conflicto directo con fuerzas antagonistas. No es una fuerza revolucionaria, eso existe en otra parte, se desarrolla en otra parte, desapareció. Es interesante ver, observar lo que permanecerá irreductible a este proceso de globalización, a este movimiento irreversible. Este movimiento es un sistema, al contrario de lo que querría indicar el término, pues "globalización" parece decir que todo está englobado en su interior. Ahora bien, no es verdad: este movimiento va a crear una especie de hipersociedad virtual que tendrá en sus manos todos los medios, eso es claro, todos los poderes, que será una minoría absoluta, cada vez más minoritaria, y una gran mayoría –en términos genéricos–, el resto, permanecerá verdaderamente en condiciones de exclusión. Vamos así hacia sociedades paralelas, duales, donde las cosas no funcionarán en absoluto de la misma forma de un lado y del otro. ¿Qué es lo que eso puede brindar como vida sobre la Tierra? No lo sé, pero tengo la impresión de que es lo que se inscribe a partir de hoy en las ciudades.

Las ciudades, en ese sentido, son proféticas, pasan de una cierta virtualidad a un nivel de espacio real, natural, tradicional. El espacio, en el plano de lo real, de la realidad, se comparte, mientras que el espacio virtual, el más abstracto, no se comparte. Es el privilegio de aquel que tiene acceso. Ya no se trata más de una clase dominante con la que tengamos que ver, sino de una *intelligentsia* informática que dejará libre curso a la especulación total. Ahora bien, finalmente es así

como se quiere crear Europa. El euro, del que se habla tanto, es esa clase de objeto virtual, venido de arriba. Todos los decretos venidos de arriba son establecidos sin ninguna relación con la opinión real, pero uno se burla de eso, ¡eso sucede y seguirá sucediendo! Sin duda, todo el mundo funcionará con un mercado paralelo, una especie de mercado negro, con márgenes; evidentemente, todo el mundo se organizará para escapar. Ya todo funciona cada vez más en sitios paralelos –el trabajo paralelo, el trabajo en negro, los capitales excéntricos–, y, en un sentido, felizmente eso es así, porque si la influencia de una sociedad sobre la otra pudiera ser total, habría una estrategia de defensa imparable.

Uno casi tiene la impresión de una predestinación, de que las cosas estaban predestinadas así...

Destino y devenir

J. B. Para mí, el destino es eso para lo cual el intercambio es imposible. Y es verdad incluso en la construcción: lo que no puede intercambiarse con su propio fin se entronca con el destino, con una forma de devenir y de singularidad, una forma de destino. La predestinación es un poco diferente. Es aquello que dice que el fin está en el comienzo, pero que no elimina el fin. De alguna manera, ya está ahí; entonces se establece un ciclo de predestinación. El destino es lo que no puede inscribirse en una continuidad finalista,

donde el intercambio es imposible, sea feliz o desgraciado. Pienso que el pensamiento, la teoría, no es intercambiable. No lo es ni contra la verdad, ni contra la realidad. El intercambio es imposible. Incluso es gracias a ello que existe. Pero, en cambio, existe aquello para lo cual el intercambio es posible... Quizás es ésa la historia de la ciudad, de la arquitectura, del espacio: es preciso que haya una posibilidad de intercambio, que las cosas puedan intercambiarse. Ahora bien, a veces no se intercambian en absoluto. No hay equivalente a tal edificio, no tiene ninguna necesidad, no se intercambia con nada; construirán otro, pero, tal como es, no se intercambia. Es un destino desgraciado, un fracaso en cierta forma. Por su parte, las cosas singulares tampoco se intercambian con nada, tienen su autonomía, solamente entonces se puede decir que son una forma acabada.

J. N. En relación con estas nociones de destino y de fatalidad, una cosa me ha divertido, ¡es cuando finalmente desaconsejas que el arquitecto piense!

J. B. ¡Ah, sí! ¡Cuando digo que se tienen demasiadas ideas! Lo digo por los pensadores también... Hay que diferenciar el pensamiento y las ideas. No les desaconsejo que piensen, les desaconsejo tener demasiadas ideas. Entonces pensar... Pero nos iríamos demasiado lejos.

J. N. Se sabe que uno se aventura en un terreno difícil, se sabe que nuestra suerte no es clara, ¡y en relación con todo eso necesitamos una mínima estrategia! Y es eso lo que está en juego hoy en día, qué tipo de arquitectura puede todavía sobrevivir y cuál tendrá sentido mañana, en un contexto que en gran medida conocemos...

J. B. ...¡que conocemos demasiado, ése es el problema!

La idea de arquitectura y la historia

J. B. Una de las cuestiones actuales de la arquitectura es decir que no se puede hacer más arquitectura sin tener delante la idea de arquitectura, la historia de la arquitectura. En el campo filosófico, por ejemplo, debes tener en cuenta la historia, las referencias a las que ella somete las ideas, en resumen, un montón de cosas heterogéneas... Es entonces cuando digo: "¡No pensemos demasiado!". Cuando tienes un proyecto arquitectónico en mente, los diferentes elementos del espacio, de la historia, del medio, los elementos del proyecto, los objetivos, las finalidades, todo eso quizás en un momento dado te permitirá llegar a un objeto desconcertante que será verdaderamente otro que el del proyecto inicial. Pero si proyectas demasiado, si la conceptualización es demasiado cerrada, el filón se empobrece, y creo que esto es verdad también en el dominio

de la búsqueda teórica: los que acumulan todas las referencias, multiplican los elementos, precisan al infinito una trayectoria, ¿se agotan en decir qué? Nada.

J. N. Sí, podemos hacer una arquitectura que no sea del saber arquitectónico. La arquitectura no es más una disciplina autónoma. Pero eso nos obligaría a pensar más, a extender nuestro campo de investigaciones... Lo esencial de los edificios de nuestras ciudades no ha sido pensado en ese sentido. Están ahí por automatismo, por liviandad... Entonces, me temo que si queremos objetos singulares, nos falte usar los medios de análisis, de reflexión, de connotación, todo lo que sea necesario para establecer relaciones entre objetivos contradictorios, en fin, que sea indispensable pensar...

Acerca de otra sabiduría...

J. B. ¡Pero yo no hago una mística de la espontaneidad! De hecho, hay que aceptar la invitación de la *serendipity*.

J. N. *¿Serendipity?*

J. B. *Serendipity*, sí. De hecho, nadie conoce su definición exacta... Es el hecho de buscar algo y encontrar completamente otra cosa.

J. N. ¡Pero yo soy un adepto de ese deporte! El M. Jourdain de la *Serendipity*...

J. B. ¡Lo esencial es haberlo buscado! Incluso si pasas al lado de lo que habías buscado inicialmente, el movimiento de la búsqueda se desplaza, y se descubre otra cosa... La noción de *serendipity* existe entre los anglosajones, y se aplica sobre todo al dominio de las ciencias. Es también el nombre de una revista londinense en la que encuentras todo lo que quieres, ¡salvo lo que venías a buscar! La palabra proviene del sánscrito. Es un muy bello término para decir "la sabiduría", está arraigado en la literatura sagrada hindú desde hace siglos.

J. N. En el fondo, se busca algo, pero nunca se sabe qué. Cuando se busca, todo va bien... Por fortuna, en arquitectura no hay nunca una sola respuesta correcta. Hay millones lamentables y algunas miles excitantes. Basta encontrar una realizable. Pero estas respuestas son de una simplicidad extraña; paradójicamente, buscan ser evidentes pero son indescifrables. No hay nada más insoportable que un edificio cuyas recetas se conocen de memoria. En las conferencias sobre arquitectura, uno escucha a menudo esas recetas de cocina que conducen a la creación de un edificio. No siempre hay necesidad de decir cómo se ha hecho algo, de revelar la estrategia de la arquitectura, pero sí la de crear el misterio indispensable para una cierta seducción.

La cuestión del estilo

J. B. En Buenos Aires, las presentaciones de los edificios por diferentes arquitectos renombrados duraron cinco días, y no fue nunca en relación con ese misterio, sino solamente con la naturaleza de los proyectos, el desarrollo de los programas, los resultados obtenidos, la carrera internacional de aquel o de aquella que exponía su trabajo. El tablero que se desplegaba ante nuestros ojos, desde el punto de vista de ese misterio, era increíblemente pobre.

J. N. Se trabaja sobre el espesor, sobre algo que no será totalmente dilucidado, descifrado. Es necesario que haya cosas que sean del orden de lo no-dicho, y cosas en las que uno se pierda. Al mismo tiempo, un trabajo arquitectónico debe poder ser experimentado por personas con sensibilidades muy diferentes, de modo que es preciso entonces ubicar un cierto número de jalones apropiados para captar la atención o el interés de personas muy diversas.

J. B. En ciertos dominios, este cálculo sociológico es poco funcional. Toda la publicidad está centrada sobre una reflexión de este tipo, pero de hecho no saben ni siquiera lo que hacen.

J. N. Es verdad en la literatura, en la pintura, en la música. Las grandes obras, los grandes escritos

son universales, conmueven a personas de todas las culturas y de todos los niveles de educación.

J. B. Sí, pero en la medida en que esos artistas puedan crear sin entregarse a la comedia del arte, a la historia del arte, a los códigos artísticos. Entonces algo sería posible, en el límite. Es un poco como si el arquitecto pudiese edificar sin tener previamente una imagen retrospectiva sobre la arquitectura, sobre su historia y sobre todo lo que se construye. Lograr el vacío es sin duda lo previo a todo auténtico acto de creación. Si no logras el vacío, no llegarás nunca a la singularidad. Producirás cosas notables, pero la herencia que será necesario tener en cuenta es tal, que te hará pasar a través de toda una genética de la acumulación.

J. N. Sí, pero eso no elimina la estrategia para hacer salir a la luz...

J. B. La arquitectura no puede ser un acto tan espontáneo como la escritura.

J. N. Ciertamente, y sin embargo lo que caracteriza a la arquitectura es su escritura, es el hecho de que se la pueda reconocer en cualquier detalle. No se trata únicamente de una forma exterior. Además, a los grandes arquitectos de este siglo, Wright, Le Corbusier, Aalto, Kahn, los reconoces al detalle. Esta singularidad de su arquitectura es notable: tiene que haber algo natural,

espontáneo, pero al mismo tiempo está programada, trabajada, premeditada.

J. B. Predestinada, se podría decir...

J. N. Es de este trabajo de premeditación del cual la arquitectura tiene más necesidad en este momento. Es el que evita la banalización, la repetición estúpida, el autismo...

J. B. No cualquiera tiene los medios para construir mal una casa, mientras que cualquiera puede redactar un mal artículo; la facilidad, desde este punto de vista, es peligrosa.

J. N. No, pero muchos se atribuyen la ilusión de la profundidad, del pensamiento, debido a la decoración omnipresente. Ella está allí para paliar esta especie de ausencia de diseño, de incoherencia de la arquitectura. Por lo general, oculta la arquitectura por un *ersatz*. Es la obsesión que hace la diferencia, en la decoración se puede imitar cualquier cosa, cualquier universo. Hay decoradores a los que se puede considerar arquitectos, es decir que hacen un trabajo sobre el espíritu del lugar y que lo revelan. Eso fue verdad en los años treinta, y lo es todavía hoy cuando gente como Starck llega para recalificar un lugar.

J. B. ¿Se habla todavía de estilo en arquitectura? Porque en relación con la singularidad, me encantaría saber qué es el estilo... A cualquiera

que tenga estilo, a pesar de todo se lo reconocerá, pero la obra producida no será necesariamente portadora de una visión singular.

J. N. Salvo si justamente el estilo es una visión singular... Ésta es, en efecto, una de las grandes cuestiones de la arquitectura. El estilo plantea el problema de la evolución de la arquitectura. Se puede decir que en el siglo XX los arquitectos se situaron como artistas en el dominio de las artes plásticas, se apropiaron de ese campo, pretendieron que era también el suyo. A partir de esta identificación formal, vimos multiplicarse las caricaturas de obras: los que hacen todo en blanco o todo en azul, todo en guirnaldas, todo en... ¡He aquí el mito! La historia de la arquitectura de Meier, por ejemplo, se resuelve siempre en blanco. También encuentras a Ungers, que no hace sino cuadrados, al artista Baselitz, que invierte la cosa. Son estilos perfectamente identificables que conciben la arquitectura como un vocabulario especificado con anterioridad, del cual uno se sirve según un código previamente establecido. Un estilo, a mi entender, es otra cosa. El estilo es, ante todo, una forma de actuar. Pero se puede proponer otra definición... Personalmente, antes que nada estoy interesado por la forma de actuar de un estilo, lo que ha planteado un problema –esto me concierne– a ciertos críticos o a ciertas personas que se preguntaban en un primer momento: "¿Qué hace ése?". Cuando la forma de actuar de un arquitecto está identificada, el medio

de reconocimiento que tenemos de su estilo lo está también. Si estos artistas-arquitectos construyen, su edificio será siempre particular porque llevará su firma, de cualquier modo, pero su marcha se inscribe sin relación con otras particularidades que se podrían explotar y no se explotan. Están encerrados en un sistema. El estilo debería reflejar una forma singular de pensar el mundo.

Una complicidad inconfesable

J. N. Has llegado a decir que prefieres la complicidad a la complejidad. Me gusta mucho esa idea. Y creo que es una verdadera problemática de la arquitectura. Llegamos a hacer cosas de manera profunda solamente en la complicidad, y es quizás en esta complicidad como se llega a un cierto grado de complejidad, que además no es un objetivo en sí misma. A menudo, las cosas son complejas cuando deben serlo, simplemente. Esta búsqueda previa de la complejidad estuvo durante mucho tiempo ligada a una teoría según la cual las cosas interesantes debían ser complejas, porque salimos en ese momento de un simplismo por completo repetitivo. La noción de complicidad en arquitectura es más rara, más inédita. La complicidad es la única garantía de llegar más lejos. Pero hay que entenderla en un plano más vasto. Si esta complicidad se establece, eso significa que entre los seres no hay más que una simple comprensión, un sentido común, una ayuda. Es-

tá claro que yo no puedo construir la Fundación Cartier si no establezco una relación de complicidad con aquel que la concibe y la dirige, y esta complicidad debe existir en el nivel de un equipo, de una empresa, de un proyecto global. Debe haber un dinamismo común, que a menudo es silencioso, pero se traduce en hechos. Sin embargo, la complicidad es una palabra que con frecuencia es mal interpretada. En este mundo donde todos buscan encontrar su lugar, si comienzas a tejer vínculos que son privilegiados te acusan de intrigar, de trampear. Si estableces relaciones que no son solamente contractuales, si comienzas a divertirte haciendo algo, te llamarán al orden... ¡Está muy mal visto hacer arquitectura divirtiéndose! Sobre todo, no hay que hablar de deseo antes de hablar de programa. Ahora bien, todas las grandes arquitecturas se hicieron con la complicidad entre el jefe de proyecto y el maestro mayor de obra. Si tomas el ejemplo de Gaudí y Gehry, uno y otro eran indisociables.

De la libertad como realización de sí mismo

J. B. "Complicidad" es un término con mala fama, como "seducción". Ambos se oponen a la ideología de la transparencia. La complicidad de un vínculo no puede ser "expuesta", sino, a lo sumo, sugerida. En tal caso, ignoro con qué libertad se puede aceptar tal complicidad. ¡De modo evi-

dente, yo tengo una especie de prejuicio contra la libertad! En todo caso contra la liberación. Finalmente la libertad se volvió el ideal de la modernidad. Y eso no parece sino plantear problemas. Cuando el individuo se libera, no sabe más lo que es. ¡Sea usted mismo, sea libre! Un poco es ése, a pesar de todo, el nuevo *diktat* de la modernidad. Apremiado por esta nueva liberación, el individuo está forzado a encontrarse una identidad. Hoy en día, uno vive bajo este ultimátum, aferrado a tener que identificarse consigo mismo, a realizarse, a desplegar todas sus posibilidades. En ese sentido, somos "libres", porque tenemos todos los medios de realización técnica. Pero esa libertad es la de la liberalidad, y termina en liberalismo. Eso no ha sido siempre así. Hoy el individuo no enfrenta nada, sólo tiene como tarea realizarse en todas las dimensiones posibles. Ya no se puede plantear verdaderamente el problema de la libertad. Ésta no es más que una especie de operabilidad.

J. N. ¿Es lo que quieres decir cuando escribes: "En el límite, estamos en una sociedad donde incluso la noción de arquitectura ya no es posible, es decir que no hay más libertad para el arquitecto"?

J. B. No exactamente. ¿Qué querría decir una libertad en un campo ideológico que ya no es el mismo? La libertad en un estado de avasallamiento, de falta; es una idea, y al mismo tiempo, una especie de destino; la deseas, la buscas. La li-

beración no es para nada lo mismo que la libertad. Es lo que querría que se entendiera. Cuando te liberas y crees vivir una libertad realizada, es una trampa. Ahí estás ante el espejismo de la realización de las posibilidades...Todo eso que eran ideas, sueños, utopías, virtualmente se realizó. Estás ante la paradoja de una libertad que no tiene más finalidad, es simplemente la consagración de tu identidad.

J. N. ¿Qué quieres decir?

J. B. Bien, que se te brinda el derecho de realizarte en nombre de esta libertad. Simplemente, al cabo de un momento, no sabes más quién eres. Es una operación quirúrgica. La trampa comienza en la historia de la identidad. Que los sexos encuentren su identidad sexual y nada se compartirá, cada uno estará en su burbuja. ¿La alteridad? La libertad está cargada de un sagrado remordimiento. Finalmente, la liberación de los pueblos, en el sentido histórico del término, también es una decepción fantástica. Siempre hay algo de lo impensable que habrá sido evacuado. Entonces existe una especie de remordimiento del hecho realizado. Se es libre, ¿y luego? En realidad, todo comienza ahí donde teníamos la impresión de que debía acabarse. En la idea de que el individuo se libere –cada uno por sí mismo, por supuesto– hay una traición terrible para con... algo así como la especie, no sé cómo decirlo de otra manera. Todo el mundo sueña con la emancipa-

ción individual, y sin embargo arrastra como un remordimiento colectivo sobre el sujeto. Todo eso se traduce en el odio de sí, en las experimentaciones mortíferas, en las guerras fratricidas... en un estado de cosas mórbido. Con todo, hay una última exigencia que es la de denunciar este estado de cosas. La liberación es demasiado bella para ser verdad. Entonces buscas un destino, una alteridad, artificial la mayor parte del tiempo, estás obligado a inventar algo peligroso para reencontrar al menos una forma soñada de libertad, no una forma realizada porque eso, justamente, es insoportable. ¡La ausencia de destino es con todo una fatalidad! Entonces, ¿qué puede hacer el arquitecto de esta libertad?...

J. N. El arquitecto no es libre...Y los hombres no son libres en relación con la arquitectura. La arquitectura es siempre una respuesta dada a una pregunta que no fue planteada. La mayor parte del tiempo nos piden que resolvamos algunas contingencias y si, a partir de estas necesidades, por casualidad pudiéramos hacer un poco de arquitectura, estaría bien... Pero uno se da cuenta de que las tres cuartas partes del planeta no están en condiciones de pensar la arquitectura. Y ahí donde está demasiado presente, la gente se aferra a ella. Entre estos dos extremos, ¿dónde está su justo lugar?

J. B. Eso no es un hándicap, es un valor estratégico.

J. N. Cualquiera sea la forma futura de nuestra civilización, siempre habrá un lugar para la arquitectura, siempre una estrategia particular para habitar, un territorio para defender. Incluso si se parte de la hipótesis de la desaparición de la ciudad, en el sentido en que no estaría más presente físicamente como territorio –lo cual no se prestaría a una visión urbana de la arquitectura–, siempre habrá, con todo, actos arquitectónicos que estarán en relación con nuevos elementos y que serán fuente de placer. Se dice que el libro va a desaparecer con Internet, pero siempre tendremos necesidad de alojamiento, de estar en un lugar... Incluso si la gesta arquitectónica tiende a volverse cada vez más automática.

J. B. ¡Para encéfalos clonados!

J. N. Una arquitectura automática creada por arquitectos intercambiables; esta fatalidad no nos acecha, ya es lo esencial de la realidad de hoy. Nos queda la excepción para confirmar la regla.

Índice

Agradecimientos 7

Primera conversación 9

La radicalidad 9
De algunos objetos singulares
de la arquitectura 10
Ilusión, virtualidad y realidad 14
¿Un territorio de desestabilización? 17
Del concepto, de la irresolución
y del vértigo 19
Acerca de la creación y del olvido 23
Valores del funcionalismo 24
Nueva York o la utopía 25
La arquitectura entre la nostalgia
y la anticipación 27
De la seducción (siempre). La provocación
y el secreto 29
Metamorfosis de la arquitectura 31
Estética de la modernidad 34
La cultura 35
¿Un acto heroico arquitectónico? 38
Arte, arquitectura y posmodernidad 40
Decepción del ojo, decepción del espíritu 46
Estética de la desaparición 49

Imágenes de la modernidad 50
La biología de lo visible 51
¿Un nuevo hedonismo? 54

Segunda conversación 57

De la verdad en arquitectura... 57
Una vuelta más en torno a Beaubourg... 59
¿Resguardar la cultura? 62
De la modificación: mutación
o rehabilitación 64
Las razones de la arquitectura 69
La ciudad mañana... 72
Arquitectura virtual, arquitectura real 74
La arquitectura como deseo
de poder supremo 86
De la arquitectura como arte de la coacción 91
De la transparencia... 93
Concebir la luz como materia 94
De la desaparición 97
¿Qué es un testimonio? ¿De qué cosa
rinde testimonio la arquitectura? 100
Neutralidad, universalidad, globalización 105
De la libertad como realización de sí mismo 119

Esta edición de *Los objetos singulares*,
de Jean Baudrillard y Jean Nouvel,
se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2006,
en Artes Gráficas del Sur, Alte. Solier 2450, Avellaneda,
Buenos Aires, Argentina.

En torno a los objetos singulares se urde la trama de esta conversación entre un filósofo y un arquitecto. ¿Qué es un objeto singular? Es lo opuesto a lo neutro, a lo global; es lo irrepetible, lo indestructible, lo que guarda un secreto, lo que seduce aun siendo feo. Se puede amar o se puede odiar, pero es siempre ineludible.

Jean Baudrillard y Jean Nouvel hacen de este diálogo una ocasión excepcional para hablar de arquitectura en términos filosóficos. ¿Hay una verdad en la arquitectura? ¿Podrá la arquitectura actual dejar de ser una arquitectura clon, esa especie de sabotaje arquitectónico? ¿Cuál es la relación entre el espacio y la libertad? ¿La arquitectura iguala o discrimina? ¿Y qué es un arquitecto? ¿Un conspirador? ¿O un prestidigitador que engaña a los sentidos creando espacios virtuales de ilusión? ¿En qué se parece a un director cinematográfico? ¿Y en qué a un dios?

Ciudades y edificios –objetos singulares arquitectónicos– son tema de debate. Nueva York y el apocalipsis; las torres gemelas del World Trade Center y la clonación. Paris y la *formolización*; el edificio Beaubourg y la monstruosidad. Las ciudades de los países del sur y la poética de la creación en la pobreza. Las ciudades del futuro y la levedad.

Un encuentro singular entre dos pensadores singulares.

Jean Baudrillard y Jean Nouvel